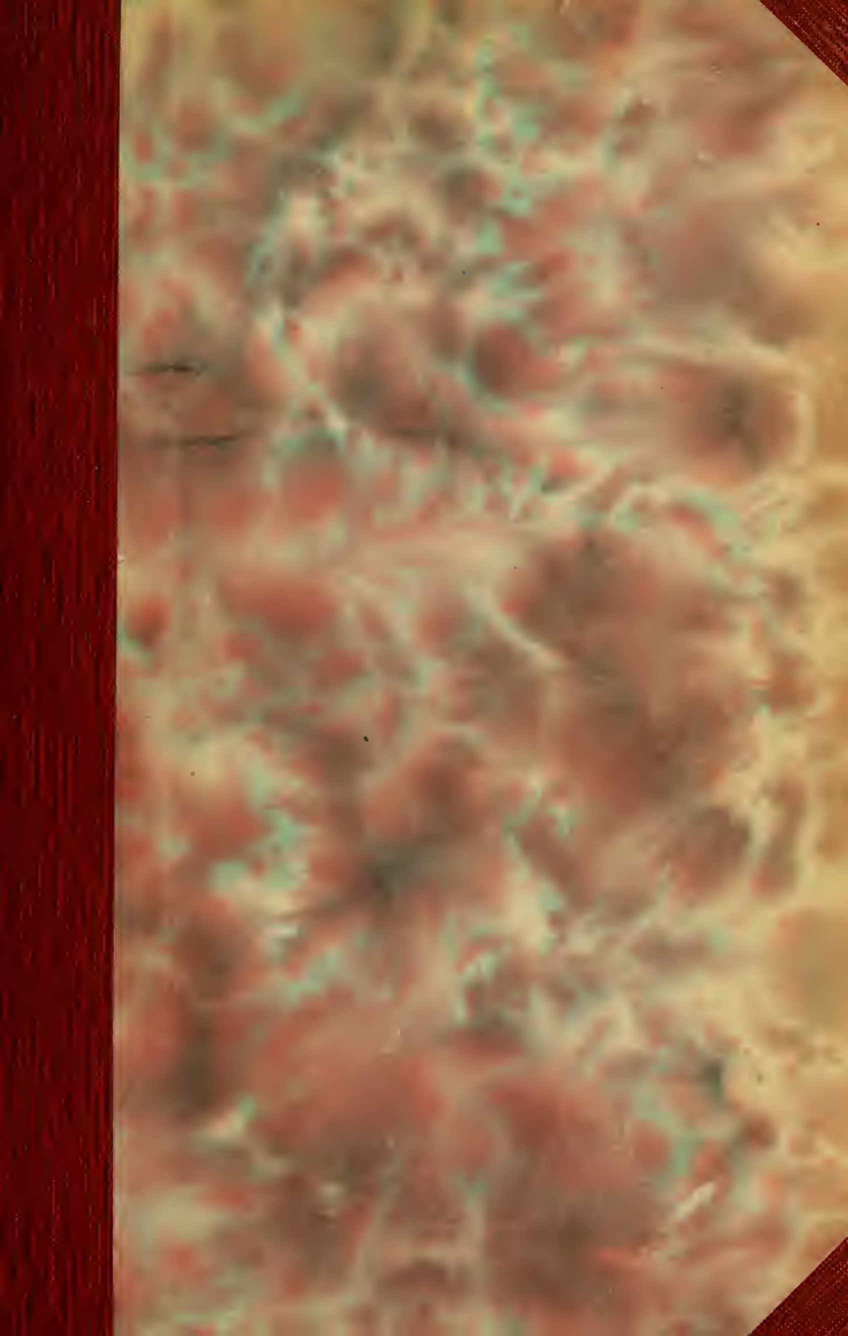
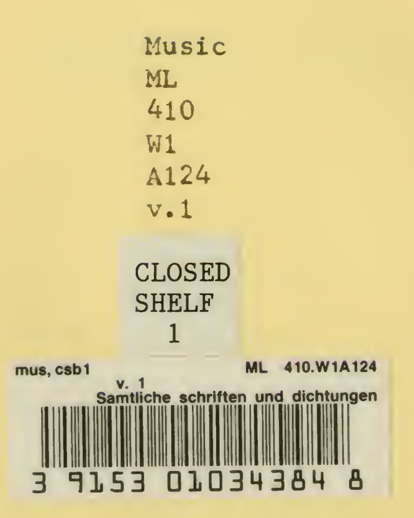



Music
ML
410
W1
A124
v.1
CLOSED
SHELF
1
mus, csb1
ML 410.W1A124
v. 1
Samtliche schriften und dichtungen
3 9153 01034384 8

Richard Wagner
Sämtliche Schriften und Dichtungen

Volks-Ausgabe



Sechste Auflage

Erster Band

Leipzig
Breitkopf & Härtel / C. F. W. Siegel (R. Linnemann)

Titel und Einband zeichnete
Walter Tiemann
in Leipzig

Vorwort zur Gesamtherausgabe.

Nachdem die literarischen Hinterlassenschaften namhafter Musiker nach deren Tode wiederholt gesammelt und veröffentlicht worden sind, dürfte ich für die Gesamtherausgabe meiner schriftstellerischen Erzeugnisse mich zunächst wohl nur gegen den Vorwurf zu rechtfertigen haben, daß ich noch lebe. Was dort als ein Akt der Pietät mit Wohlwollen aufgenommen wurde, könnte mir leicht als Eitelkeit angerechnet werden. Während jenen glücklichen Toten nichts daran lag, was von ihren literarischen Aufzeichnungen gehalten würde, scheint es mir auf die ernstliche Beachtung der meinigen anzukommen. Es würde mir schwer werden, dem zu widersprechen. Wer in diesem Bekenntnisse das Zugeständnis einer Schwäche meiner künstlerischen Arbeiten lesen zu müssen glaubt, möge diesem Bedürfnis nach Belieben folgen, denn, wenn schließlich nicht alles einmal klar für sich selbst spricht, die Werke meiner Kunst durch korrekte Aufführungen, sowie meine literarischen Arbeiten durch richtiges Verstandenwerden, so kommt es überhaupt nicht viel darauf an, ob man meine Schwäche in den einen oder den andern finden zu müssen glaubt.

Ob es den außerordentlichsten Bemühungen glücken wird, meinen künstlerischen Werken durch stete Zusicherung korrekter Aufführungen zu einem wahren Leben in der Nation zu verhelfen, muß ich dem Schicksal anheimstellen; doch glaube ich diese Bemühungen zu unterstützen, wenn ich andrerseits dafür sorge, daß wenigstens meine schriftstellerischen Arbeiten des Vorteils aller

Literaturprodukte, klar und übersichtlich dem Publikum vorzuliegen, teilhaftig seien. Und diese Sorge durfte mir eingegeben werden, seitdem ich eine immer ernstlichere Teilnahme für meine Kunstschriften wahrnahm, zugleich aber den Nachteil erkennen mußte, mit diesen Schriften nicht in wohlberechneter Kontinuität, sondern in sehr verschiedenen Zeiten und unter lebhaft wechselnden Veranlassungen zu ihrer Abfassung, vor das Publikum getreten zu sein. Da nun aber selbst die verschiedenartigsten Veranlassungen doch immer nur das eine Motiv in mir wach riefen, welches meinem ganzen, noch so zerstreuten schriftstellerischen Wirken zugrunde liegt, so fühlte ich hier das Bedürfnis einer sorgfältig angeordneten Vollständigkeit meiner Mitteilungen, von denen vieles ganz unbekannt geblieben, das meiste aber immer nur in dem einer „Broschüre" anhaftenden Sinne einer journalistischen Erscheinung beachtet worden ist.

Der Wunsch, zu einer solchen Vollständigkeit zu gelangen, gab mit wiederum eine gewissermaßen psychologische Methode für die Anordnung ein, vermöge welcher es dem teilnehmenden Leser erhellen sollte, wie ich überhaupt auf den Weg der Schriftstellerei geriet. Könnte hierüber schließlich nur eine richtige Aufzeichnung meines Lebens selbst vollen Aufschluß geben, so bediente ich mich für jetzt der Vorteile der chronologischen Anordnung, welcher gemäß meine Aufsätze dem Leser in der Reihenfolge ihrer Entstehung vorgelegt werden. Hierdurch gewann ich noch zwei andre Vergünstigungen, vermöge welcher ich mir vor dem Richterstuhle sowohl unsrer Kunstphilosophen als unsrer Poeten von Fach eine milde Behandlung zu erwerben hoffe. Nämlich, ich entging der Versuchung, meine zerstreuten Kunstschriften in der Weise zusammenzustellen, daß sie den Anschein eines wirklichen wissenschaftlichen Systems hätten gewinnen können, was unsre Ästhetiker von Fach wohl leicht als Unverschämtheit behandelt haben würden; andrerseits aber durfte ich so, indem ich eine Art von Tagebuch über alle meine Arbeiten führte, auch meine Dichtungen an der rechten biographischen Stelle mit einstreuen, anstatt sie etwa in einem besonderen Bande zusammenzustellen, wodurch ich jedenfalls den verachtungsvollen Ärger unsrer Dichter von Profession erregt und mir den Vorwurf zugezogen haben würde, „Operntexte" mit solchen Poesien, in welchen die Musik (wie bei jener Provinzial-Aufführung der „Weißen Dame") durch einen „belebten Dialog

und eine gewählte Diktion" ersetzt wird, auf ein Niveau gestellt zu haben.

Welchem Leserkreise ich mit dieser Sammlung nun gegenüber zu stehen haben werde, muß mir für die Beurteilung nicht nur meines Wirkens, sondern auch der im heutigen Stadium unsrer deutschen Kulturbewegung sich geltend machenden Elemente, von großer Wichtigkeit sein. Man hat da angefangen, mich ernsthaft zu nehmen, wo nichts wahrhaft ernst genommen wird, nämlich in der Sphäre unsrer wissenschaftlich sich gebärdenden Belletristik, in welcher Philosophie, Naturforschung, Philologie, und namentlich auch Poesie mit witziger Manier behandelt werden, außer wenn unbegreifliche Gründe zu irgend einer unbedingten Anerkennung vorhanden sind. Ich habe bemerkt, daß dieses System biederer Calomnie sich auf die Annahme dessen gründet, daß die dort besprochenen Schriften und Bücher vom Leser nicht gelesen werden. Zum ernstlichen Lesen meiner Schriften haben sich dagegen solche veranlaßt gefühlt, auf welche meine dramatischen Kompositionen vom Theater aus mit bedeutender Anregung gewirkt hatten. Vielen von diesen durfte es nicht zu Sinne gehen, warum ich Aufsätze über meine Kunst schriebe, die ich ja am besten als Künstler selbst betriebe. Erst in neuerer Zeit sind mir viele, und diese namentlich unter den Jüngeren begegnet, die auch dies begriffen, warum ich über meine Kunst schriebe; sie fanden nämlich in meinen Schriften eine bessere Belehrung über die durch mein Kunstschaffen angeregten Probleme, als in den Auslassungen von solchen, welche selbst in der Kunst nichts schaffen können. Hier ist man zu dem Glauben gekommen, daß, wer etwas verstehe, auch am besten darüber sprechen könne, wie z. B. daß, wer selbst gut zu dirigieren wisse, auch andern das Dirigieren am besten zu zeigen vermöge. Das Interessante wäre nun, daß das Urteil über die Kunst an diejenigen zurückfiele, welche die Kunst verstehen, statt daß durch den sonderbaren Zustand unsres jetzigen Bildungsganges es zur Meinung ward, das Urteil über eine Sache müsse aus einer ganz andern Gegend herkommen, als die Sache selbst, nämlich etwa aus der „absoluten Vernunft", oder auch dem „sich selbst denkenden Denken". Hierzu fand man die Analogie in unsrem modernen Staate, dessen politische Entwicklung es mit sich gebracht hat, daß ein Staatsmann seine Erfolge vor denjenigen, welche zuvor keine Ahnung von ihrer Möglichkeit hatten, zu rechtfertigen, und seine Maßregeln

dem Urteile derer zu unterwerfen hat, welchen erst bei solchen Gelegenheiten klar gemacht werden muß, um was es sich handelt. Gilt es nun in unsrem Falle gar der Musik, von welcher jeder seinen besondren Eindruck hat, oft den allertrivialsten, der Schriftsteller Gutzkow (nachdem ihm der Kunsthistoriker Lübke die Phantasie ärgerlich verdorben zu haben scheint) sogar meistens einen recht unanständigen, so muß man begreifen, daß von einem Urteile des Unkunstverständigen durchaus nicht die Rede sein könne, und die Musik entweder ganz aus der Zahl der Künste streichen, oder zugeben, daß sie gerade erst dadurch zur Kunst wird, daß nur Musikverständige sie kunstgemäß behandeln.

Es war mir selbst oft schmerzlich und stimmte **mich** zur Bitterkeit, über meine Kunst schreiben zu müssen, während ich so gern von andern dies erfahren hätte. Wenn ich mich endlich an diese Nötigung gewöhnte, weil ich begreifen lernte, warum andere das nicht sagen konnten, was gerade mir eingegeben war, so durfte es mir mit der Zeit wohl auch immer klarer werden, daß den mir bei meinem Kunstschaffen aufgegangenen Einsichten eine weiter gehende Bedeutung inne wohne, als sie etwa nur einer problematisch dünkenden künstlerischen Individualität beizulegen ist. Ich bin auf diesem Wege zu der Ansicht gekommen, es handle sich hierbei um eine Neugeburt der Kunst selbst, die wir jetzt nur als einen Schatten der eigentlichen Kunst kennen, welche dem wirklichen Leben völlig abhanden gekommen, und dort nur noch in dürftigen populären Überresten aufzufinden ist. Wer sich von demjenigen, der nicht auf dem Wege abstrakter Spekulation, sondern von dem Drange des unmittelbaren künstlerischen Bedürfnisses geleitet, hierüber sich klar geworden ist, einem hoffnungsvollen Aufblicke zu den dem deutschen Geiste vorbehaltenen Möglichkeiten zuführen lassen will, den möge es nicht verdrießen, mit mir die Wege zu wandeln, auf welchen ich zu jenem Aufblicke gelangte. Zu seiner Hilfe stellte ich meine Niederschriften jeder Art in der vorliegenden Vereinigung so zusammen, daß er nach allen Seiten meiner Entwickelung hin mir folgen kann. Er wird dann inne werden, daß er es nicht mit dem Sammelwerke eines Schriftstellers, sondern mit der aufgezeichneten Lebenstätigkeit eines Künstlers zu tun hat, der in seiner Kunst selbst, über das Schema hinweg, das Leben suchte. Dieses Leben aber heißt eben die wahre Musik, die ich als die einzige wirkliche Kunst der Gegenwart wie der Zukunft erkenne.

Denn sie wird uns die Gesetze für eine wahrhafte Kunst überhaupt erst wieder geben. So ist es bestimmt, und jeder muß dies mit mir erkennen, sobald er die einzig lebenvoll unter uns jetzt wirkende Musik und ihre Macht auf alle Gemüter mit dem Wirken unsrer heutigen Literaturpoesie, ja einer bildenden Kunst vergleicht, die nur noch nach fremden Schemen mit unsrem so tief gesunkenen modernen Leben verkehren kann. In dem von der Musik verklärten Drama wird aber einst das Volk sich und jede Kunst veredelt und verschönert wiederfinden.

Dies zum Gruß dem freundlichen Leser!

Triebschen bei Luzern, im Juli 1871.

Richard Wagner.

NB. Dieses Vorwort wurde unter Ausschluß des 10. Bandes, der erst im Jahre 1883 und des 11. und 12. Bandes, die erst 1911 zur Ausgabe gelangten, geschrieben. Die Verleger.

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung.

Am schwierigsten fiel mir, als Herausgeber meiner gesammelten Schriften und Dichtungen, die Auswahl derselben für diesen ersten Band. Um die Zeit der Abfassung der hier gegebenen Stücke hatte ich nichts weniger im Sinn, als Schriftsteller oder Dichter zu werden, sondern war meiner Neigung nach einzig Musiker, meinem Fach nach Musikdirektor geworden. Als ich im Jahre 1842 endlich mit einer von mir komponierten Oper, zu welcher ich mir den Text selbst verfertigt hatte, Glück machte, forderte mich Heinrich Laube, welcher damals einen sehr freundschaftlichen Anteil an mir nahm, auf, ihm einen Abriß meiner Lebensgeschichte zu senden, damit er sie für die von ihm redigierte „Zeitung für die elegante Welt" verarbeiten könne. „Aber" — so leitete damals mein Freund die Veröffentlichung meiner demzufolge ihm zugeschickten vertraulichen Aufzeichnung meiner Lebensschicksale ein: „der Pariser Drang hat den Musiker in aller Eile auch zum Schriftsteller gemacht: ich würde die Lebensskizze nur verderben, wenn ich daran ändern wollte".

Dieser „Pariser Drang" ist es nun, welchen ich mit der Sammlung des Inhalts dieses Bandes meinen Freunden zur näheren Kenntnis bringen wollte, denn in Wahrheit schreibt sich aus dieser Periode meines Lebens für mich die erste Nötigung zu schriftstellerischen Arbeiten her.

Was so artig von einem Schriftsteller von Fach in früherer Zeit schon anerkannt wurde, nämlich, daß ich zu schriftstellern verstünde, dürfte ich somit auch hier nicht erst noch besonders zu

entschuldigen nötig haben. Man schreibt über seine Kunst, so gut man es versteht: das ist jetzt sogar allgemeiner erlaubt, als dies dem schriftstellerischen Stile unsrer literarischen Zeit zum Vorteil gereicht. Aber daß ich mir, um dem Hauptzwecke dieser Sammlung zu entsprechen, auch den Anschein geben muß, als Dichter mich zur Beachtung bringen zu wollen, wird mir große Verdrießlichkeiten zuziehen. In der sicheren Voraussicht hiervon hätte ich mich vor allem wohl der Mitteilung meines Textes zur Oper „Rienzi" enthalten sollen. Hätte ich bei der Abfassung dieses Opernbuches nur im mindesten dem Ehrgeize gefröhnt, mir die Allüren eines Dichters zu geben, so würde ich nach dem Stande meiner damaligen Bildung es wohl bereits ermöglicht haben, nicht ohne einigen Erfolg für Diktion und Vers mich genügend korrekt zu zeigen, was mir bei der Ausführung eines früheren Operntextes: „Das Liebesverbot" sogar schon in dem Maße gelungen war, daß mir dies selbst die Anerkennung meines oben genannten sonstigen Freundes eintrug. Hiergegen ist es mir nun aber nicht unbelehrend, den Gründen nachzugehen, welche mir bei der Abfassung des Textes von „Rienzi" eine so auffällige Vernachlässigung der Diktion und des Verses zu gestatten schienen. Diese leiteten sich von sehr sonderbaren Wahrnehmungen her, welche ich um jene Zeit an den Opern unsres damaligen Repertoires machte. Ich hatte nämlich gefunden daß stümperhaft schlecht übersetzte französische und italienische Opern durch die Elendigkeit der hierbei zutage kommenden Diktion und Versifikation, sobald das Süjet selbst ein wirkungsvolles Theaterstück ausmachte, über jede Beachtung der Worte und der Reime hin durchweg effektuierten, während die Bemühungen von fachmäßigen Dichtern, dem Komponisten anständige Verse und Reime zu liefern, selbst der vortrefflichsten, ja edelsten Musik nie zu der allererst notwendigen Wirkung eines guten Theaterstückes verhelfen konnten, sobald dieses eigentliche Stück eben mißglückt war. In dieser Hinsicht hatten mich z. B. die „Jessonda" und die „Euryanthe" in sehr bedenklicher Weise zu einem Nachsinnen gebracht, welches für jetzt sehr bald in eine verzweifelte Stimmung von leichtfertigster Tendenz umschlug. Da ich mich selbst nach einem glücklichen Erfolge auf dem Theater sehnte, faßte mich, sobald ich auf Operntexte ausging, ein völliger Abscheu vor hie und da mir präsentierten so-

genannten „schönen Versen und zierlichen Reimen“. Hiergegen griff ich nach jeder Erzählung, jedem Roman, nur in der Absicht, mir daraus ein tüchtiges Theaterstück für eine Musik, welche wiederum mit musikalischer Schönrednerei gar nichts zu tun haben sollte, zustande zu bringen.

Ich glaube nun recht besonnen zu verfahren, wenn ich gerade von diesem Stande meiner künstlerischen Entwicklung ausgehe, um meinen Freunden den regelmäßigen Verlauf derselben zu zeigen. Der „Rienzi“ möge somit als das musikalische Theaterstück* angesehen werden, von welchem meine weitere Ausbildung zum musikalischen Dramatiker, ohne jede Berührung des eigentlichen Dichter-Métiers, ihren Fortgang nahm. Was diesen Weg von der oben bezeichneten leichtfertigen Tendenz bald ab- und einer bewußtvoll ernsteren Richtung zuführte, wird der teilnehmende Leser deutlich der Folge von Novellen und Aufsätzen entnehmen, welche ich in diesem ersten Bande zwischen dem Textbuche des „Rienzi“ und der Dichtung zum „Fliegenden Holländer“ stelle. So weit meine Kenntnis reicht, vermag ich im Leben keines Künstlers eine so auffallende Umwandlung, in so kurzer Zeit vollbracht, zu entdecken, als sie hier bei dem Verfasser jener beiden Opern sich zeigt, von denen die erste kaum beendigt war, als die zweite fast fertig schon vorlag. Gewiß aber dürfte der verwandtschaftliche Zug beider Arbeiten dem aufmerksam Prüfenden dennoch nicht entgehen. Das wirkungsvolle „Theaterstück“ liegt dem „Fliegenden Holländer“ gewiß nicht weniger zugrunde, als dem „Letzten Tribunen“. Nur fühlt wohl jeder, daß mit dem Autor etwas Bedeutendes vorgegangen war; vielleicht eine tiefe Erschütterung, jedenfalls eine heftige Umkehr, zu welcher Sehnsucht wie Ekel gleichmäßig beitrugen. Ich darf hoffen, daß der „Deutsche Musiker in Paris“ hierüber genügenden Aufschluß gibt.

*) Außerdem ersehe ich in der Vorführung dieses Opernbuches nach seiner vollständigen Fassung auch ein Mittel zur Berichtigung des Urteiles derjenigen, welche die Oper nur in der bei ihren jetzigen Aufführungen auf dem Theater beliebten Verstümmelung kennen, und daher über die hierdurch plump gehäuften, grotesken Effekte erschrecken.

Autobiographische Skizze.

(Bis 1842.)

Ich heiße Wilhelm Richard Wagner und bin den 22. Mai 1813 in Leipzig geboren. Mein Vater war Polizei-Aktuarius und starb ein halbes Jahr nach meiner Geburt. Mein Stiefvater, Ludwig Geyer, war Schauspieler und Maler; er hat auch einige Lustspiele geschrieben, worunter das eine: „Der bethlehemitische Kindermord" Glück machte: mit ihm zog meine Familie nach Dresden. Er wollte, ich sollte Maler werden; ich war aber sehr ungeschickt im Zeichnen. Auch mein Stiefvater starb zeitig, — ich war erst sieben Jahr. Kurz vor seinem Tode hatte ich: „Üb' immer Treu und Redlichkeit" und den damals ganz neuen „Jungfernkranz" auf dem Klavier spielen gelernt: einen Tag vor seinem Tode mußte ich ihm beides im Nebenzimmer vorspielen; ich hörte ihn da mit schwacher Stimme zu meiner Mutter sagen: „Sollte er vielleicht Talent zur Musik haben?" Am frühen Morgen, als er gestorben war, trat die Mutter in die Kinderstube, sagte jedem der Kinder etwas, und mir sagte sie: „Aus dir hat er etwas machen wollen". Ich entsinne mich, daß ich mir lange Zeit eingebildet habe, es würde etwas aus mir werden. — Ich kam mit meinem neunten Jahre auf die Dresdner Kreuzschule: ich wollte studieren, an Musik wurde nicht gedacht; zwei meiner Schwestern lernten gut Klavier spielen, ich hörte ihnen zu, ohne selbst Klavierunterricht zu erhalten. Nichts gefiel mir so wie der „Freischütz": ich sah Weber oft vor unserm

Hause vorbeigehen, wenn er aus den Proben kam; stets betrachtete ich ihn mit heiliger Scheu. Ein Hauslehrer, der mir den Cornelius Nepos explizierte, mußte mir endlich auch Klavierstunden geben; kaum war ich über die ersten Fingerübungen hinaus, so studierte ich mir heimlich, zuerst ohne Noten, die Ouvertüre zum „Freischütz" ein; mein Lehrer hörte das einmal und sagte: aus mir würde nichts. Er hatte recht, ich habe in meinem Leben nicht Klavierspielen gelernt. Nun spielte ich nur noch für mich, nichts wie Ouvertüren, und mit dem gräulichsten Fingersatze. Es war mir unmöglich, eine Passage rein zu spielen, und ich bekam deshalb einen großen Abscheu vor allen Läufen. Von Mozart liebte ich nur die Ouvertüre zur „Zauberflöte"; „Don Juan" war mir zuwider, weil da italienischer Text darunter stand; er kam mir so läppisch vor. — Diese Beschäftigung mit Musik war aber nur große Nebensache: Griechisch, Lateinisch, Mythologie und alte Geschichte waren die Hauptsache. Ich machte auch Gedichte. Einmal starb einer unsrer Mitschüler, und von den Lehrern wurde an uns die Aufgabe gestellt, auf seinen Tod ein Gedicht zu machen; das beste sollte gedruckt werden: — das meine wurde gedruckt, jedoch erst, nachdem ich vielen Schwulst daraus entfernt hatte. Ich war damals elf Jahre alt. Nun wollte ich Dichter werden; ich entwarf Trauerspiele nach dem Vorbild der Griechen, wozu mich das Bekanntwerden mit Apels Tragödien: Polyidos, die Ätolier usw. antrieb; dabei galt ich in der Schule für einen guten Kopf in litteris: schon in Tertia hatte ich die ersten zwölf Bücher der Odyssee übersetzt. Einmal lernte ich auch Englisch, und zwar bloß um Shakespeare ganz genau kennen zu lernen: ich übersetzte Romeos Monolog metrisch. Das Englische ließ ich bald wieder liegen, Shakespeare aber blieb mein Vorbild; ich entwarf ein großes Trauerspiel, welches ungefähr aus Hamlet und Lear zusammengesetzt war; der Plan war äußerst großartig; zweiundvierzig Menschen starben im Verlaufe des Stückes, und ich sah mich bei der Ausführung genötigt, die meisten als Geister wiederkommen zu lassen, weil mir sonst in den letzten Akten die Personen ausgegangen wären. Dieses Stück beschäftigte mich zwei Jahre lang. Ich verließ darüber Dresden und die Kreuzschule, und kam nach Leipzig. Auf der dortigen Nikolaischule setzte man mich nach Tertia, nachdem ich auf der Dresdner Kreuzschule schon in Se-

kunda gesessen; dieser Umstand erbitterte mich so sehr, daß ich von da an alle Liebe zu den philologischen Studien fahren ließ. Ich ward faul und lüderlich, bloß mein großes Trauerspiel lag mir noch am Herzen. Während ich dieses vollendete, lernte ich in den Leipziger Gewandhauskonzerten zuerst Beethovensche Musik kennen; ihr Eindruck auf mich war allgewaltig. Auch mit Mozart befreundete ich mich, zumal durch sein Requiem. Beethovens Musik zu „Egmont" begeisterte mich so, daß ich um alles in der Welt mein fertig gewordenes Trauerspiel nicht anders vom Stapel laufen lassen wollte, als mit einer ähnlichen Musik versehen. Ich traute mir ohne alles Bedenken zu, diese so nötige Musik selbst schreiben zu können, hielt es aber doch für gut, mich zuvor über einige Hauptregeln des Generalbasses aufzuklären. Um dies im Fluge zu tun, lieh ich mir auf acht Tage Logiers Methode des Generalbasses und studierte mit Eifer darin. Das Studium trug aber nicht so schnelle Früchte, als ich glaubte; die Schwierigkeiten desselben reizten und fesselten mich; ich beschloß Musiker zu werden. — Während dem war mein großes Trauerspiel von meiner Familie entdeckt worden: sie geriet in große Betrübnis, weil am Tage lag, daß ich darüber meine Schulstudien auf das Gründlichste vernachlässigt hatte, und ich ward somit zu fleißiger Fortsetzung derselben streng angehalten. Das heimliche Erkenntnis meines Berufes zur Musik verschwieg ich unter solchen Umständen, komponierte nichtsdestoweniger aber in aller Stille eine Sonate, ein Quartett und eine Arie. Als ich mich in meinem musikalischen Privatstudium hinlänglich herangereift fühlte, trat ich endlich mit der Entdeckung desselben hervor. Natürlich hatte ich nun harte Kämpfe zu bestehen, da die Meinigen auch meine Neigung zur Musik nur für eine flüchtige Leidenschaft halten mußten, um so mehr, da sie durch keine Vorstudien, besonders durch etwa bereits erlangte Fertigkeit auf einem Instrument, gerechtfertigt war. Ich war damals in meinem sechzehnten Jahre, und zumal durch die Lektüre Hoffmanns zum tollsten Mystizismus aufgeregt: am Tage, im Halbschlafe hatte ich Visionen, in denen mir Grundton, Terz und Quinte leibhaft erschienen und mir ihre wichtige Bedeutung offenbarten: was ich aufschrieb, starrte von Unsinn. Endlich wurde mir der Unterricht eines tüchtigen Musikers zugeteilt; der arme Mann hatte große Not mit mir; er mußte mir erklären, daß, was ich für

seltsame Gestalten und Gewalten hielt, Intervalle und Akkorde seien. Was konnte für die Meinigen betrübender sein, als zu erfahren, daß ich auch in diesem Studium mich nachlässig und unordentlich erwies? Mein Lehrer schüttelte den Kopf, und es kam so heraus, als ob auch hier nichts Gescheites aus mir werden würde. Meine Lust zum Studium erlahmte immer mehr, und ich zog vor, Ouvertüren für großes Orchester zu schreiben, von denen eine einmal im Leipziger Theater aufgeführt wurde. Diese Ouvertüre war der Kulminationspunkt meiner Unsinnigkeiten; ich hatte sie eigentlich, zum näheren Verständnis desjenigen, der die Partitur etwa studieren wollte, mit drei verschiedenen Tinten schreiben wollen, die Streichinstrumente rot, die Holzblasinstrumente grün und die Blechinstrumente schwarz. Beethovens neunte Symphonie sollte eine Pleyelsche Sonate gegen diese wunderbar kombinierte Ouvertüre sein. Bei der Aufführung schadete mir besonders ein durch die ganze Ouvertüre regelmäßig alle vier Takte wiederkehrender Paukenschlag im Fortissimo: das Publikum ging aus anfänglicher Verwunderung über die Hartnäckigkeit des Paukenschlägers in unverholenen Unwillen, dann aber in eine mich tief betrübende Heiterkeit über. Diese erste Aufführung eines von mir komponierten Stückes hinterließ auf mich einen großen Eindruck.

Nun kam aber die Julirevolution; mit einem Schlage wurde ich Revolutionär und gelangte zu der Überzeugung, jeder halbwegs strebsame Mensch dürfte sich ausschließlich nur mit Politik beschäftigen. Mir war nur noch im Umgang mit politischen Literaten wohl: ich begann auch eine Ouvertüre, die ein politisches Thema behandelte. So verließ ich die Schule und bezog die Universität, zwar nicht mehr, um mich einem Fakultätsstudium zu widmen — denn zur Musik war ich nun dennoch bestimmt — sondern um Philosophie und Ästhetik zu hören. Von dieser Gelegenheit, mich zu bilden, profitierte ich so gut als gar nicht; wohl aber überließ ich mich allen Studentenausschweifungen, und zwar mit so großem Leichtsinn und solcher Hingebung, daß sie mich bald anwiderten. Die Meinigen hatten um diese Zeit große Not mit mir: meine Musik hatte ich fast gänzlich liegen lassen. Bald kam ich aber zur Besinnung; ich fühlte die Notwendigkeit eines neu zu beginnenden, streng geregelten Studiums der Musik, und die Vorsehung ließ mich den rechten Mann finden,

der mir neue Liebe zur Sache einflößen und sie durch den gründlichsten Unterricht läutern sollte. Dieser Mann war Theodor Weinlig, Kantor an der Thomasschule zu Leipzig. Nachdem ich mich wohl schon zuvor in der Fuge versucht hatte, begann ich jedoch erst bei ihm das gründliche Studium des Kontrapunkts, welches er die glückliche Eigenschaft besaß, den Schüler spielend erlernen zu lassen. In dieser Zeit lernte ich erst Mozart innig erkennen und lieben. Ich komponierte eine Sonate, in welcher ich mich von allem Schwulste losmachte und einem natürlichen, ungezwungenen Satze überließ. Diese höchst einfache und bescheidene Arbeit erschien im Druck bei Breitkopf und Härtel. Mein Studium bei Weinling war in weniger als einem halben Jahre beendet, er selbst entließ mich aus der Lehre, nachdem er mich so weit gebracht, daß ich die schwierigsten Aufgaben des Kontrapunkts mit Leichtigkeit zu lösen imstande war. „Das, was Sie sich durch dieses trockene Studium angeeignet haben, heißt: Selbständigkeit", sagte er mir. In demselben halben Jahre komponierte ich auch eine Ouvertüre nach dem jetzt etwas besser von mir verstandenen Vorbilde Beethovens, welche in einem der Leipziger Gewandhauskonzerte mit aufmunterndem Beifall gespielt wurde. Nach mehreren andern Arbeiten machte ich mich denn auch an eine Symphonie: an mein Hauptvorbild, Beethoven, schloß sich Mozart, zumal seine große C dur-Symphonie. Klarheit und Kraft, bei manchen sonderbaren Abirrungen, war mein Bestreben. Mit der fertigen Symphonie machte ich mich im Sommer 1832 auf zu einer Reise nach Wien, aus keinem andern Zwecke, als um diese sonst so gepriesene Musikstadt flüchtig kennen zu lernen. Was ich dort hörte und sah, hat mich wenig erbaut; wohin ich kam, hörte ich „Zampa" und Straußsche Potpourris über „Zampa". Beides — und besonders damals — für mich ein Gräuel. Auf meiner Rückreise verweilte ich einige Zeit in Prag, wo ich die Bekanntschaft Dionys Webers und Tomascheks machte; ersterer ließ im Konservatorium mehrere meiner Kompositionen, unter diesen meine Symphonie, spielen. Auch dichtete ich dort einen Operntext tragischen Inhalts: „Die Hochzeit". Ich weiß nicht mehr, woher mir der mittelalterliche Stoff gekommen war; ein wahnsinnig Liebender ersteigt das Fenster zum Schlafgemach der Braut seines Freundes, worin diese der Ankunft des Bräutigams harrt; die

Braut ringt mir dem Rasenden und stürzt ihn in den Hof hinab, wo er zerschmettert seinen Geist aufgibt. Bei der Totenfeier sinkt die Braut mit einem Schrei entseelt über die Leiche hin. Nach Leipzig zurückgekommen, komponierte ich sogleich die erste Nummer dieser Oper, welche ein großes Sextett enthielt, worüber Weinlig sehr erfreut war. Meiner Schwester gefiel das Buch nicht; ich vernichtete es spurlos. — Im Januar 1833 wurde meine Symphonie im Gewandhauskonzerte aufgeführt und erhielt viel aufmunternden Beifall. Damals wurde ich mit Laube bekannt.

Um einen Bruder zu besuchen, reiste ich nach Würzburg und blieb das ganze Jahr 1833 dort; mein Bruder war mir als erfahrener Sänger von Wichtigkeit. Ich komponierte in diesem Jahre eine dreiaktige romantische Oper: „Die Feen", zu der ich mir den Text nach Gozzis: „Die Frau als Schlange" selbst gemacht hatte. Beethoven und Weber waren meine Vorbilder: in den Ensembles war vieles gelungen, besonders versprach das Finale des zweiten Aktes große Wirkung. In Konzerten gefiel, was ich aus dieser Oper in Würzburg zu hören gab. Mit meinen besten Hoffnungen auf meine fertige Arbeit, ging ich im Anfang des Jahres 1834 nach Leipzig zurück und bot sie dem Direktor des dortigen Theaters zur Aufführung an. Trotz seiner anfänglich erklärten Bereitwilligkeit, meinem Wunsche zu willfahren, mußte ich jedoch sehr bald dieselbe Erfahrung machen, die heutzutage jeder deutsche Opernkomponist zu gewinnen hat: wir sind durch die Erfolge der Franzosen und Italiener auf unsrer heimatlichen Bühne außer Kredit gesetzt, und die Aufführung unsrer Opern ist eine zu erbettelnde Gunst. Die Aufführung meiner „Feen" ward auf die lange Bank geschoben. Während dem hörte ich die Devrient in Bellinis „Romeo und Julie" singen: — ich war erstaunt, in einer so durchaus unbedeutenden Musik eine so außerordentliche Leistung ausgeführt zu sehen. Ich geriet in Zweifel über die Wahl der Mittel, die zu großen Erfolgen führen können: weit entfernt war ich, Bellini ein großes Verdienst zuzuerkennen; nichtsdestoweniger schien mir aber der Stoff, aus dem seine Musik gemacht war, glücklicher und geeigneter, warmes Leben zu verbreiten, als die ängstlich besorgte Gewissenhaftigkeit, mit der wir Deutsche meist nur eine gequälte Schein-Wahrheit zustande brachten. Die schlaffe Charakter-

losigkeit unserer heutigen Italiener, sowie der frivole Leichtsinn der neuesten Franzosen schienen mir den ernsten, gewissenhaften Deutschen aufzufordern, sich der glücklicher gewählten und ausgebildeten Mittel seiner Nebenbuhler zu bemächtigen, um es ihnen dann in Hervorbringung wahrer Kunstwerke entschieden zuvor zu tun.

Damals war ich einundzwanzig Jahre alt, zu Lebensgenuß und freudiger Weltanschauung aufgelegt; „Ardinghello" und „das junge Europa" spukten mir durch alle Glieder: Deutschland schien mir nur ein sehr kleiner Teil der Welt. Aus dem abstrakten Mystizismus war ich herausgekommen, und ich lernte die Materie lieben. Schönheit des Stoffes, Witz und Geist waren mir herrliche Dinge: was meine Musik betraf, fand ich beides bei den Italienern und Franzosen. Ich gab mein Vorbild, Beethoven, auf; seine letzte Symphonie erschien mir als der Schlußstein einer großen Kunstepoche, über welchen hinaus keiner zu dringen vermöge und innerhalb dessen keiner zur Selbständigkeit gelangen könne. Das schien mir auch Mendelssohn gefühlt zu haben, als er mit seinen kleinen Orchester-Kompositionen hervortrat, die große abgeschlossene Form der Beethovenschen Symphonie unberührt lassend; es schien mir, er wolle mit einer kleineren, gänzlich freigegebenen Form beginnend, sich eine größere selbst erschaffen. — Alles um mich herum kam mir wie in Gährung begriffen vor: der Gährung sich zu überlassen, dünkte mich das Natürlichste. Auf einer schönen Sommerreise in die böhmischen Bäder entwarf ich den Plan zu einer neuen Oper: „Das Liebesverbot", wozu ich den Stoff aus Shakespeares: „Maß für Maß" entnahm, nur mit dem Unterschied, daß ich ihm den darin vorherrschenden Ernst benahm und ihn so recht im Sinne des jungen Europa modelte: die freie, offene Sinnlichkeit erhielt den Sieg rein durch sich selbst über puritanische Heuchelei. — Noch im Sommer desselben Jahres, 1834, nahm ich die Musikdirektorstelle am Magdeburger Theater an. Die praktische Anwendung meiner musikalischen Kenntnisse für die Funktion eines Dirigenten glückte mir sehr bald: der wunderliche Verkehr mit Sängern und Sängerinnen hinter den Kulissen und vor den Lampen entsprach ganz und gar meiner Neigung zu bunter Zerstreuung. Die Komposition meines „Liebesverbotes" wurde begonnen. In einem Konzert führte ich die

Ouvertüre zu meinen „Feen“ auf; sie gefiel sehr. Trotzdem verlor ich das Behagen an dieser Oper, und da ich zumal meine Angelegenheiten in Leipzig nicht mehr persönlich betreiben konnte, faßte ich bald den Entschluß, mich um diese Arbeit gar nicht mehr zu bekümmern, daß hieß so viel, als sie aufgeben. Zu einem Festspiel für den Neujahrstag 1835 machte ich im Fluge eine Musik, welche allgemein ansprach. Dergleichen leichtgewonnene Erfolge bestärkten mich sehr in der Ansicht, daß, um zu gefallen, man die Mittel durchaus nicht zu skrupulös erwägen müsse. In diesem Sinne komponierte ich an meinem „Liebesverbot“ fort; französische und italienische Anklänge zu vermeiden gab ich mir nicht die geringste Mühe. Auf einige Zeit darin unterbrochen, nahm ich die Komposition im Winter 1835 zu 1836 wieder auf und beendete sie kurz vor dem Auseinandergehen der Opernmitglieder des Magdeburger Theaters. Mir blieben nur noch zwölf Tage bis zum Abgange der ersten Sänger übrig; in dieser Zeit mußte also meine Oper studiert werden, wollte ich sie noch von ihnen aufführen lassen. Mit mehr Leichtsinn als Überlegung ließ ich nach zehntägigem Studium die Oper, welche sehr starke Partien hatte, in Szene gehen, ich vertraute dem Souffleur und meinem Dirigentenstabe. Trotzdem konnte ich aber doch nicht verhindern, daß die Sänger ihre Partien kaum halb auswendig wußten. Die Vorstellung war allen wie ein Traum, kein Mensch konnte einen Begriff von der Sache bekommen; dennoch wurde, was halbweg gut ging, gehörig applaudiert. Eine zweite Vorstellung kam aus verschiedenen Gründen nicht zustande. — Während dem hatte sich denn auch der Ernst des Lebens bei mir gemeldet; meine schnell ergriffene äußere Selbständigkeit hatte mich zu Torheiten aller Art verleitet, Geldnot und Schulden quälten mich auf allen Seiten. Es kam mir bei, irgend etwas Besonderes zu wagen, um nicht in das gewöhnliche Geleis der Not zu geraten. Ich ging ohne alle Aussichten nach Berlin, und bot dem Direktor des Königstädtischen Theaters mein „Liebesverbot“ zur Aufführung an. Anfänglich mit den besten Versprechungen aufgenommen, mußte ich nach langem Hinhalten erfahren, daß keine von ihnen redlich gemeint war. In der schlimmsten Lage verließ ich Berlin, um mich in Königsberg in Preußen um die Musikdirektorstelle am dortigen Theater zu bewerben, die ich späterhin auch erhielt.

Dort heiratete ich noch im Herbst 1836, und zwar unter den mißlichsten äußeren Verhältnissen. Das Jahr, welches ich in Königsberg zubrachte, ging durch die kleinlichsten Sorgen gänzlich für meine Kunst verloren. Eine einzige Ouvertüre schrieb ich: Rule Britannia.

Im Sommer 1837 besuchte ich Dresden auf eine kurze Zeit. Dort brachte mich die Lektüre des Bulwerschen Romans „Rienzi“ wieder auf eine bereits gehegte Lieblingsidee zurück, den letzten römischen Tribunen zum Helden einer großen tragischen Oper zu machen. Durch widerliche äußere Verhältnisse daran verhindert, beschäftigte ich mich aber nicht weiter mit Entwürfen. Im Herbste dieses Jahres ging ich nach Riga, um die Stelle des ersten Musikdirektors bei dem unter Holtei neu eröffneten Theater anzutreten. Ich fand da vortreffliche Mittel für die Oper versammelt, und mit vieler Liebe ging ich an die Verwendung derselben. Mehrere Einlagen in Opern sind für einzelne Sänger in dieser Zeit von mir komponiert worden. Auch machte ich den Text zu einer zweiaktigen komischen Oper: „Die glückliche Bärenfamilie“, wozu ich den Stoff aus einer Erzählung der tausend und einen Nacht entnahm. Schon hatte ich zwei Nummern daraus komponiert, als ich mit Ekel inne ward, daß ich wieder auf dem Wege sei, Musik à la Adam zu machen; mein Gemüt, mein tieferes Gefühl fanden sich trostlos verletzt bei dieser Entdeckung. Mit Abscheu ließ ich die Arbeit liegen. Das tägliche Einstudieren und Dirigieren Auberscher, Adamscher und Bellinischer Musik tat denn endlich auch das Seinige, das leichtsinnige Gefallen daran mir bald gründlich zu verleiden. Die gänzliche Unmündigkeit des Theaterpublikums unserer Provinzstädte in bezug auf ein zu fällendes erstes Urteil über eine neue, ihm vorkommende Kunsterscheinung, — da es eben nur gewöhnt ist, bereits auswärts beurteilte und akkreditierte Werke sich vorgeführt zu sehen, — brachte mich zu dem Entschluß, um keinen Preis an kleineren Theatern eine größere Arbeit zur ersten Aufführung zu bringen. Als ich daher von neuem das Bedürfnis fühlte, eine größere Arbeit zu unternehmen, verzichtete ich gänzlich auf eine schnell und in der Nähe zu bewirkende Aufführung derselben: ich nahm irgend ein bedeutendes Theater an, das sie einst aufführen sollte, und kümmerte mich nun wenig darum, wo und wann sich das Theater finden werde. So ver-

faßte ich den Entwurf zu einer großen tragischen Oper in fünf Akten: „Rienzi, der letzte der Tribunen"; ich legte ihn von vornherein so bedeutend an, daß es unmöglich ward, diese Oper — wenigstens zum ersten Male — auf einem kleinen Theater zur Aufführung zu bringen. Außerdem ließ es auch der gewaltige Stoff gar nicht anders zu, und es herrschte bei meinem Verfahren weniger die Absicht, als die Notwendigkeit vor. Im Sommer 1838 führte ich das Süjet aus. In dieser Zeit studierte ich mit großer Liebe und Begeisterung unserm Opern-Personale Méhuls „Jakob und seine Söhne" ein. — Als ich im Herbst die Komposition meines „Rienzi" begann, band ich mich nun an nichts, als an die einzige Absicht, meinem Süjet zu entsprechen: ich stellte mir kein Vorbild, sondern überließ mich einzig dem Gefühle, das mich verzehrte, dem Gefühle, daß ich nun so weit sei, von der Entwicklung meiner künstlerischen Kräfte etwas Bedeutendes zu verlangen und etwas nicht Unbedeutendes zu erwarten. Der Gedanke, mit Bewußtsein — wenn auch nur in einem einzigen Takte — seicht oder trivial zu sein, war mir entsetzlich. Mit voller Begeisterung setzte ich im Winter die Komposition fort, so daß ich im Frühjahr 1839 die beiden großen ersten Akte fertig hatte. Um diese Zeit ging mein Kontrakt mit dem Theater-Direktor zu Ende, und besondere Umstände verleideten es mir, länger in Riga zu bleiben. Bereits seit zwei Jahren nährte ich den Plan, nach Paris zu gehen; ich hatte deshalb schon von Königsberg aus den Entwurf eines Opernsüjets an Scribe geschickt, mit dem Vorschlage, denselben, falls er ihm gefiele, für seine Rechnung auszuführen, und mir dafür den Auftrag, diese Oper für Paris zu komponieren, zu erwirken. Natürlich hatte Scribe dies so gut wie unbeachtet gelassen. Nichtsdestoweniger gab ich meine Pläne nicht auf, ich ging vielmehr im Sommer 1839 mit Lebhaftigkeit wieder darauf ein, und vermochte kurz und gut meine Frau, sich mit mir an Bord eines Segelschiffes zu begeben, welches uns bis London bringen sollte. Diese Seefahrt wird mir ewig unvergeßlich bleiben; sie dauerte drei und eine halbe Woche und war reich an Unfällen. Dreimal litten wir von heftigstem Sturme, und einmal sah sich der Kapitän genötigt, in einem norwegischen Hafen einzulaufen. Die Durchfahrt durch die norwegischen Schären machte einen wunderbaren Eindruck auf meine Phantasie; die Sage vom

fliegenden Holländer, wie ich sie aus dem Munde der Matrosen bestätigt erhielt, gewann in mir eine bestimmte, eigentümliche Farbe, die ihr nur die von mir erlebten Seeabenteuer verleihen konnten. Von der äußerst angreifenden Fahrt ausruhend, verweilten wir acht Tage in London; nichts interessierte mich so, als die Stadt selbst und die Parlamentshäuser, — von den Theatern besuchte ich keins. In Boulogne sur mer blieb ich vier Wochen: dort machte ich die erste Bekanntschaft Meyerbeers, ich ließ ihn die beiden fertigen Akte meines „Rienzi" kennen lernen; er sagte mir auf das Freundlichste seine Unterstützung in Paris zu. Mit sehr wenig Geld, aber den besten Hoffnungen betrat ich nun Paris. Gänzlich ohne alle Empfehlungen war ich einzig nur auf Meyerbeer angewiesen; mit der ausgezeichnetsten Sorgsamkeit schien dieser für mich einzuleiten, was irgend meinen Zwecken dienlich sein konnte, und gewiß dünkte es mich, bald zu einem erwünschten Ziele zu kommen, hätte ich es nicht so unglücklich getroffen, daß gerade während der ganzen Zeit meines Pariser Aufenthaltes Meyerbeer meistens und fast immer von Paris entfernt war. Auch aus der Entfernung wollte er mir zwar nützlich sein, nach seinen eigenen Voraussagungen konnten briefliche Bemühungen aber da von keinem Erfolge sein, wo höchstens das unausgesetzteste persönliche Eingreifen von Wirkung werden kann. Zunächst trat ich in Verbindungen mit dem Theater de la Renaissance, welches damals Schauspiele und Opern zugleich aufführte. Am geeignetsten für dieses Theater schien mir die Partitur meines „Liebesverbotes"; auch das etwas frivole Süjet wäre gut für die französische Bühne zu verarbeiten gewesen. Ich war dem Direktor des Theaters von Meyerbeer so dringend anempfohlen, daß er nicht anders konnte, als mir die besten Versprechungen zu machen. Demzufolge erbot sich mir einer der fruchtbarsten Pariser Theaterdichter, Dumersan, die Bearbeitung des Süjets zu übernehmen. Drei Stücke, die zu einer Audition bestimmt wurden, übersetzte Dumersan mit dem größten Glücke, so daß sich meine Musik zu dem neuen französischen Texte noch besser, als auf den ursprünglichen deutschen ausnahm; es war eben Musik, wie sie Franzosen am leichtesten begreifen, und alles versprach mir den besten Erfolg, als sofort das Theater de la Renaissance Bankerott machte. Alle Mühe, alle Hoffnungen waren so vergebens gewesen. In dem-

selben Winterbalbjahre, 1839 zu 1840, komponierte ich außer einer Ouvertüre zu Goethes „Faust", I. Teil, mehrere französische Lieder, unter andern auch eine für mich gemachte französische Übersetzung der „beiden Grenadiere" von H. Heine. An eine möglich zu machende Aufführung meines „Rienzi" in Paris habe ich nie gedacht, weil ich mit Sicherheit voraussah, daß ich wenigstens fünf bis sechs Jahre hätte warten müssen, ehe selbst im glücklichsten Falle solch' ein Plan ausführbar geworden wäre; auch würde die Übersetzung des Textes der bereits zur Hälfte fertig komponierten Oper unübersteigliche Hindernisse in den Weg gelegt haben. — So trat ich in den Sommer 1840 gänzlich ohne alle nächste Aussichten. Meine Bekanntschaften mit Habeneck, Halévy, Berlioz usw. führten durchaus zu keiner weitern Annäherung an diese: in Paris hat kein Künstler Zeit, sich mit einem andern zu befreunden, jeder ist in Hatz und Eile um seiner selbst willen. Halévy ist, wie alle Pariser Komponisten unsrer Zeit, nur so lange von Enthusiasmus für seine Kunst entflammt gewesen, als es galt, einen großen Sukzeß zu gewinnen: sobald dieser davongetragen und er in die Reihe der privilegierten Komponisten-Lions eingetreten war, hatte er nichts weiter im Sinne, als Opern zu machen und Geld dafür einzunehmen. Das Renommee ist alles in Paris, das Glück und der Verderb der Künstler. Berlioz zog mich trotz seiner abstoßenden Natur bei weitem mehr an: er unterscheidet sich himmelweit von seinen Pariser Kollegen, denn er macht seine Musik nicht fürs Geld. Für die reine Kunst kann er aber auch nicht schreiben, ihm entgeht aller Schönheitssinn. Er steht in seiner Richtung völlig isoliert: an seiner Seite hat er nichts wie eine Schar Anbeter, die, flach und ohne das geringste Urteil, in ihm den Schöpfer eines nagelneuen Musiksystems begrüßen und ihm den Kopf vollends verdreht machen; — alles Übrige weicht ihm aus wie einem Wahnsinnigen. — Den letzten Stoß gaben meinen früheren leichtfertigen Ansichten über die Mittel der Musik — die Italiener. Diese gepriesensten Helden des Gesanges, Rubini an der Spitze, haben mich vollends gegen ihre Musik degoutiert. Das Publikum, vor dem sie singen, trug das Seinige zu dieser Wirkung auf mich bei. Die große Pariser Oper ließ mich gänzlich unbefriedigt durch den Mangel alles Genies in ihren Leistungen: Alles fand ich gewöbnlich und mittelgut. Die mise en scène

und die Dekorationen sind mir, offen gesagt, das liebste an der ganzen Académie Royale de musique. Viel eher wäre die Opéra comique mich zu befriedigen imstande gewesen; sie besitzt die besten Talente, und ihre Vorstellungen geben ein Ganzes, Eigentümliches, welches wir in Deutschland nicht kennen. Das, was jetzt für dieses Theater geschrieben wird, gehört aber zu dem Schlechtesten, was je in Zeiten der Entartung der Kunst produziert worden ist; wohin ist die Grazie Méhuls, Isouards, Boieldieus und des jungen Auber vor den niederträchtigen Quadrillen-Rhythmen geflohen, die heutzutage ausschließlich dies Theater durchrasseln? — Das einzige, was Paris von Beachtungswertem für den Musiker enthält, sind die Orchesterkonzerte im Saale des Conservatoirs. Die Aufführungen der deutschen Instrumentalkompositionen in diesen Konzerten haben auf mich einen tiefen Eindruck gemacht und mich von neuem in die wunderbaren Geheimnisse der echten Kunst eingeweiht. Wer die neunte Symphonie Beethovens vollkommen kennen lernen will, der muß sie vom Orchester des Conservatoirs in Paris aufführen hören. — Diese Konzerte stehen aber völlig allein da, nichts knüpft sich an sie an.

Ich ging fast gar nicht mit Musikern um: Gelehrte, Maler usw. bildeten meinen Umgang: ich habe viel schöne Erfahrungen von Freundschaft in Paris gemacht. — Als ich so gänzlich ohne alle nächsten Aussichten auf Paris war, ergriff ich wieder die Komposition meines „Rienzi"; ich bestimmte ihn nun für Dresden, einmal, weil ich an diesem Theater die besten Mittel vorhanden wußte, die Devrient, Tichatschek usw., zweitens, weil ich, auf Bekanntschaften aus meiner frühesten Zeit mich stützend, dort am ersten Eingang zu finden hoffen durfte. Mein „Liebesverbot" gab ich nun fast gänzlich auf; ich fühlte, daß ich mich als Komponisten desselben nicht mehr achten konnte. Desto unabhängiger folgte ich meinem wahren künstlerischen Glauben bei der Fortsetzung der Komposition meines „Rienzi". Mannigfacher Kummer und bittere Not bedrängten um diese Zeit mein Leben. Plötzlich erschien Meyerbeer wieder auf eine kurze Zeit in Paris. Mit der liebenswürdigsten Teilnahme erkundigte er sich nach dem Stande meiner Angelegenheiten und wollte helfen. Nun setzte er mich auch in Verbindung mit dem Direktor der großen Oper, Leon Pillet: es war dabei auf eine zwei- oder dreiaktige Oper

abgesehen, deren Komposition für dieses Theater mir anvertraut werden sollte. Ich hatte für diesen Fall mich bereits mit einem Süjetentwurfe vorgesehen. Der „fliegende Holländer", dessen innige Bekanntschaft ich auf der See gemacht hatte, fesselte fortwährend meine Phantasie; dazu machte ich die Bekanntschaft von H. Heines eigentümlicher Anwendung dieser Sage in einem Teile seines „Salons". Besonders die von Heine einem holländischen Theaterstücke gleichen Titels entnommene Behandlung der Erlösung dieses Ahasverus des Ozeans gab mir alles an die Hand, diese Sage zu einem Opernsüjet zu benutzen. Ich verständigte mich darüber mit Heine selbst, verfaßte den Entwurf und übergab ihn dem Herrn Leon Pillet mit dem Vorschlage, mir darnach ein französisches Textbuch machen zu lassen. So weit war alles eingeleitet, als Meyerbeer abermals von Paris fortging und die Erfüllung meiner Wünsche dem Schicksal überlassen mußte. Bald war ich erstaunt, von Pillet zu erfahren, der von mir überreichte Entwurf gefalle ihm so sehr, daß er wünschte, ich träte ihm denselben ab. Er sei nämlich genötigt, einem ältern Versprechen gemäß einem andern Komponisten baldigst ein Opernbuch zu übergeben: der von mir verfaßte Entwurf scheine ihm ganz zu solchem Zwecke geeignet, und ich würde wahrscheinlich kein Bedenken tragen, in die erbetene Abtretung einzuwilligen, wenn ich überlegte, daß ich vor dem Verlauf von vier Jahren mir unmöglich Hoffnung machen könnte, den unmittelbaren Auftrag zur Komposition einer Oper zu erhalten, da er erst noch Zusagen an mehrere Kandidaten der großen Oper zu erfüllen habe; bis dahin dürfte es mir natürlich doch auch zu lang werden, mich mit diesem Süjet herumzutragen; ich würde ein neues auffinden, und mich gewiß über das gebrachte Opfer trösten. Ich bekämpfte hartnäckig diese Zumutung, ohne jedoch etwas anderes, als die vorläufige Vertagung der Frage ausrichten zu können. Ich rechnete auf eine baldige Wiederkunft Meyerbeers und schwieg. — — Während dieser Zeit wurde ich von Schlesinger veranlaßt, in dessen Gazette musicale zu schreiben: ich lieferte mehrere ausführliche Artikel „über deutsche Musik" usw. Vor allem fand lebhaften Beifall eine kleine Novelle, betitelt: „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven". Diese Arbeiten haben mir nicht wenig geholfen, in Paris bekannt und beachtet zu werden. Im November dieses Jahres hatte ich die Partitur meines „Rienzi" vollständig be-

endigt, und sandte sie unverzüglich nach Dresden. Diese Zeit war der Kulminationspunkt meiner äußerst traurigen Lage: ich schrieb für die Gazette musicale eine kleine Novelle: „Das Ende eines deutschen Musikers in Paris", worin ich den unglücklichen Helden derselben mit folgendem Glaubensbekenntnis sterben ließ: „Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven". Gut war es, daß nun meine Oper beendet war, denn jetzt sah ich mich genötigt, auf längere Zeit der Ausübung aller Kunst zu entsagen: ich mußte für Schlesinger Arrangements für alle Instrumente der Welt, selbst für Cornet à pistons übernehmen, denn unter dieser Bedingung war mir ein kleine Erleichterung meiner Lage gestattet. Den Winter zu 1841 durchbrachte ich somit auf das Unrühmlichste. Im Frühjahr zog ich auf das Land nach Meudon; bei dem warmen Herannahen des Sommers sehnte ich mich wieder nach einer geistigen Arbeit; die Veranlassung dazu sollte mir schneller kommen, als ich dachte. Ich erfuhr nämlich, daß mein Entwurf des Textes zum „fliegenden Holländer" bereits einem Dichter, Paul Fouché, übergeben war, und ich sah, daß, erklärte ich mich endlich zur Abtretung desselben nicht bereit, ich unter irgend einem Vorwande gänzlich darum kommen würde. Ich willigte also endlich für eine gewisse Summe in die Abtretung meines Entwurfes ein. Ich hatte nun nichts eiligeres zu tun, als mein Süjet selbst in deutschen Versen auszuführen. Um sie zu komponieren, hatte ich ein Klavier nötig, denn nach dreivierteljähriger Unterbrechung alles musikalischen Produzierens mußte ich mich erst wieder in eine musikalische Atmosphäre zu versetzen suchen: ich mietete ein Piano. Nachdem es angekommen, lief ich in wahrer Seelenangst umher; ich fürchtete nun entdecken zu müssen, daß ich gar nicht mehr Musiker sei. Mit dem Matrosenchor und dem Spinnerlied begann ich zuerst; alles ging mir im Fluge vonstatten, und laut auf jauchzte ich vor Freude bei der innig gefühlten Wahrnehmung, daß ich noch Musiker sei. In sieben Wochen war die ganze Oper komponiert. Am Ende dieser Zeit überhäuften mich aber wieder die niedrigsten äußeren Sorgen: zwei volle Monate dauerte es, ehe ich dazu kommen konnte, die Ouvertüre zu der vollendeten Oper zu schreiben, trotzdem ich sie fast fertig im Kopfe herumtrug. Natürlich lag mir nun nichts so sehr am Herzen, als die Oper schnell in Deutschland zur Aufführung zu bringen: von München und Leipzig er-

hielt ich abschlägige Antwort: die Oper eigne sich nicht für Deutschland, hieß es. Ich Tor hatte geglaubt, sie eigne sich nur für Deutschland, da sie Saiten berührt, die nur bei dem Deutschen zu erklingen imstande sind. — Endlich schickte ich meine neue Arbeit an Meyerbeer nach Berlin, mit der Bitte, ihr die Annahme an dem dortigen Hoftheater zu verschaffen. Mit ziemlicher Schnelle wurde diese bewirkt. Da bereits auch mein „Rienzi" für das Dresdner Hoftheater angenommen war, so sah ich nun der Aufführung zweier meiner Werke auf den ersten deutschen Bühnen entgegen, und unwillkürlich drängte sich mir die Ansicht auf, daß sonderbarer Weise Paris mir vom größten Nutzen für Deutschland gewesen sei. Für Paris selbst war ich jetzt auf einige Jahre aussichtslos; ich verließ es daher im Frühjahr 1842. Zum ersten Male sah ich den Rhein, — mit hellen Tränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue.

„Das Liebesverbot."

Bericht über eine erste Opernaufführung.

Von meiner zweiten völlig ausgeführten Oper, „das Liebesverbot", teile ich nur eine Skizze des sogenannten Textes, so wie einen Bericht über den Versuch ihrer Aufführung und die daran sich knüpfenden Umstände mit. Wie ich im betreff meiner ersten Oper, „die Feen", aus dem Grunde, weil sie in keiner Weise die Öffentlichkeit berührt hat, eine ähnliche Mitteilung unterlasse, glaubte ich dieses zweite Jugendwerk nicht gänzlich übergehen zu dürfen, da es mit der Öffentlichkeit wirklich in eine solche Berührung gelangte, und diese nachträglich noch bemerkt worden ist.

Das Poem zu dieser Oper entwarf ich im Sommer des Jahres 1834, während eines Vergnügungsaufenthalts in Teplitz, worüber ich in meinen Lebenserinnerungen folgende Aufzeichnungen festgehalten habe.

An einigen schönen Morgen stahl ich mich aus meiner Umgebung fort, um mein Frühstück einsam auf der „Schlackenburg" zu nehmen, und bei dieser Gelegenheit den Entwurf zu einem neuen Operngedicht in mein Taschenbuch aufzuzeichnen. Ich hatte mich hierzu des Süjets von Shakespeares „Maß für Maß" bemächtigt, welches ich, meiner jetzigen Stimmung angemessen, in sehr freier Weise mir zu einem Opernbuch, dem ich den Titel: „das Liebesverbot" gab, umgestaltete. Die damals spukenden Ideen des „jungen Europa", sowie die Lektüre des „Ar-

dinghello", geschärft durch meine sonderbare Stimmung, in welche ich gegen die deutsche Opernmusik geraten war, gaben mir den Grundton für meine Auffassung, welche besonders gegen die puritanische Heuchelei gerichtet war, und somit zur kühnen Verherrlichung der „freien Sinnlichkeit" führte. Das ernste Shakespearesche Süjet gab ich mir Mühe, durchaus nur in diesem Sinne zu verstehen; ich sah nur den finstern, sittenstrengen Statthalter, selbst von furchtbar leidenschaftlicher Liebe zu der schönen Novize entbrennend, welche, indem sie ihn um Begnadigung ihres wegen eines Liebesvergehens zum Tode verurteilten Bruders anfleht, durch Mitteilung der schönen Wärme ihres menschlichen Gefühls in dem starren Puritaner die verderblichste Glut entzündet. Daß diese mächtigen Motive im Shakespeareschen Stücke nur so reich entwickelt sind, um desto gewichtiger endlich auf der Wagschale der Gerechtigkeit gewogen zu werden, taugte mir durchaus nicht zu beachten; es lag mir nur daran, das Sündhafte der Heuchelei und das Unnatürliche der grausamen Sittenrichterei aufzudecken. Somit ließ ich das „Maß für Maß" gänzlich fallen, und den Heuchler durch die sich rächende Liebe allein zur Strafe ziehen. Aus dem fabelhaften Wien verlegte ich das Süjet nach der Hauptstadt des glühenden Siziliens, in welcher ein deutscher Statthalter, über die ihm unbegreiflich freien Sitten der Bevölkerung empört, zu dem Versuch der Durchführung einer puritanischen Reform schreitet, in welchem er kläglich erliegt. Vermutlich half die „Stumme von Portici" einigermaßen hierbei: auch Erinnerungen an die „Sizilianische Vesper" mögen mitgewirkt haben; wenn ich bedenke, daß endlich auch selbst der sanfte Sizilianer Bellini unter den Faktoren dieser Komposition mitzählt, so muß ich allerdings über das sonderbare Quid-pro-quo lächeln, zu welchem sich hier die eigentümlichsten Mißverständnisse gestalteten.

Doch erst im Winter 1835 zu 1836 gelangte ich zur Beendigung der Partitur meiner Oper. Es geschah dies unter den verwirrendsten Eindrücken meines Umganges mit dem kleinen Stadttheater zu Magdeburg, dessen Opernaufführungen ich zwei Winterhalbjahre über als Musikdirektor geleitet hatte. Eine seltsame Verwilderung meines Geschmacks war aus der unmittelbaren Berührung mit dem deutschen Opernwesen hervorgegangen, und diese bewährte sich nun in der ganzen Anlage

und Ausführung meiner Arbeit in der Weise, daß der jugendliche Beethoven- und Weber-Enthusiast gewiß von niemand aus dieser Partitur erkannt werden konnte.

Ihr Schicksal war nun folgendes.

Trotz einer königlichen Unterstützung und der Einmischung des Theaterkomitees in die Verwaltung blieb unser würdiger Direktor in perennierendem Bankerott begriffen, und an ein Fortbestehen seiner Theaterunternehmung, unter irgend welcher Form, war nicht zu denken. Somit sollte die Aufführung meiner Oper durch das mir zu Gebote stehende, recht gute Sängerpersonal zum Ausgangspunkte einer gründlichen Wendung meiner mißlichen Lage werden. Ich hatte zur Entschädigung gewisser Reisekosten vom vorigen Sommer her eine Benefizvorstellung zu meinen Gunsten zu fordern; natürlich bestimmte ich eine Aufführung meines Werkes dazu, und bemühte mich hierbei, der Direktion diese mir zu erweisende Gunst so wenig wie möglich kostspielig zu machen. Da dem ungeachtet die Direktion einige Auslagen für die neue Oper zu tragen hatte, verabredete ich, daß die Einnahme der ersten Aufführung ihr überlassen bleiben sollte, wogegen ich nur die der zweiten für mich in Anspruch nahm. Daß auch die Zeit des Einstudierens gänzlich an das Ende der Saison hinausgerückt wurde, schien mir nicht eigentlich ungünstig, da ich annehmen durfte, daß die letzten Vorstellungen des oft mit ungewöhnlichem Beifall aufgenommenen Personals mit besonderer Teilnahme vom Publikum beachtet werden würden. Leider aber erreichten wir das gemeinte gute Ende dieser Saison, welches auf Ende April festgesetzt war, gar nicht, da schon im März, wegen Unpünktlichkeit der Gagenzahlung, die beliebtesten Opernmitglieder, welche sich anderswo besser versorgen konnten, der Direktion, welche in ihrer Zahlungsunfähigkeit hiergegen keine Mittel zur Verfügung hatte, ihren Abgang anzeigten. Nun ward mir allerdings bang: das Zustandekommen einer Aufführung meines „Liebesverbotes" schien mehr als fraglich. Der großen Beliebtheit, welche ich bei allen Opernmitgliedern genoß, verdankte ich es allein, daß sich die Sänger nicht nur zum Aushalten bis an das Ende des Monats März, sondern auch zur Übernahme des für die kurze Zeit so sehr anstrengenden Einstudierens meiner Oper bewegen ließen. Diese Zeit, sollten noch zwei Aufführungen zustande kommen, war so knapp zugemessen, daß

wir zu allen Proben nur zehn Tage für uns hatten. Da es sich keineswegs um ein leichtes Singspiel, sondern, trotz des leichtfertigen Charakters der Musik, um eine große Oper mit zahlreichen und starken Ensemblesätzen handelte, war das Unternehmen wohl tollkühn zu nennen. Ich baute jedoch auf den Erfolg der besondern Anstrengung, welcher mir zu Liebe die Sänger, indem sie früh und abends unausgesetzt studierten, sich gern unterzogen; und da trotzdem es rein unmöglich war, zu einiger bewußter Sicherheit, namentlich auch des Gedächtnisses, bei den Geplagten zu gelangen, so rechnete ich schließlich auf ein Wunder, welches meiner bereits erlangten Geschicklichkeit im Dirigieren gelingen sollte. Welche eigentümliche Fähigkeit ich besaß, den Sängern zu helfen und sie, trotz höchster Unsicherheit, in einem gewissen täuschenden Flusse zu erhalten, zeigte sich wirklich in den wenigen Orchesterproben, wo ich durch beständiges Soufflieren, lautes Mitsingen und drastische Anrufe betreffs der nötigen Aktion, das Ganze so im Geleis erhielt, daß man glauben konnte, es müsse sich ganz erträglich ausnehmen. Leider beachteten wir nicht, daß bei der Aufführung, in Anwesenheit des Publikums, all' diese drastischen Mittel zur Bewegung der dramatisch musikalischen Maschinerie sich einzig auf die Zeichen meines Taktstockes und die Arbeit meines Mienenspiels beschränken mußten. Wirklich waren die Sänger, namentlich des männlichen Personals, so außerordentlich unsicher, daß hierdurch eine vom Anfang bis zum Ende alle Wirksamkeit ihrer Rollen lähmende Befangenheit entstand. Der erste Tenorist, mit dem schwächsten Gedächtnisse begabt, suchte dem lebhaften und aufregenden Charakter seiner Rolle, des Wildfanges Luzio, durch seine in „Fra Diavolo" und „Zampa" erlangte Routine, namentlich aber auch durch einen unmäßig dicken und flatternden bunten Federbusch, mit bestem Willen aufzuhelfen. Trotzdem war es dem Publikum nicht zu verdenken, daß es, namentlich da die Direktion den Druck von Textbüchern nicht zustande gebracht hatte, über die Vorgänge der nur gesungenen Handlung gänzlich im Unklaren blieb. Mit Ausnahme einiger Partien der Sängerinnen, welche auch beifällig aufgenommen wurden, blieb das Ganze, welches von mir auf kecke, energische Aktion und Sprache abgesehen war, ein musikalisches Schattenspiel auf der Szene, zu welchem das Orchester mit oft übertriebenem Geräusch seine unerklärlichen Er-

güsse zum Besten gab. Als charakteristisch für die Behandlung meiner Tonfarben erwähne ich, daß der Direktor eines preußischen Militärmusikkorps, welchem übrigens die Sache sehr gefallen hatte, mir für zukünftige Arbeiten doch eine wohlgemeinte Anleitung zur Behandlung der türkischen Trommel zu geben für nötig hielt. Ehe ich das weitere Schicksal dieser wunderlichen Jugendarbeit mitteile, verweile ich noch, um über den Charakter derselben, namentlich in betreff der Dichtung, kurz zu berichten.

Das in seinem Grunde sehr ernst gehaltene Stück Shakespeares war in meinem Süjet zu folgender Fassung gelangt.

„Ein ungenannter König von Sizilien verläßt, wie ich vermute, zu einer Reise nach Neapel, sein Land, und übergibt dem von ihm eingesetzten Statthalter, — um ihn als Deutschen zu charakterisieren, einfach „Friedrich“ genannt, — die Vollmacht, alle Mittel der königlichen Gewalt zum Versuch einer gründlichen Reform des Sittenzustandes der Hauptstadt, an welchem der strenge Rat Ärgernis genommen, anzuwenden. Beim Beginn des Stückes sieht man die Diener der öffentlichen Gewalt in voller Arbeit, Volksbelustigungshäuser in einer Vorstadt Palermos teils zu schließen, teils ganz niederzureißen, und die Bevölkerung derselben, die Wirte und Bedienung, gefangen fortzuführen. Das Volk tut diesem Beginnen Einhalt; große Schlägerei: der Chef der Sbirren, Brighella (Baßbuffo), im stärksten Gedränge, verliest, nach beruhigendem Tambourwirbel, die Verordnung des Statthalters, in Gemäßheit welcher, zur Sicherung eines besseren Sittenzustandes, in geschehener Weise gehandelt worden sei. Allgemeine Verhöhnung und Spottchor fällt ein; Luzio, junger Edelmann und jovialer Wüstling (Tenor), scheint sich zum Volksführer aufwerfen zu wollen, und findet sofort Veranlassung, der Sache der Verfolgten sich eingehender anzunehmen, als er seinen Freund Claudio (ebenfalls Tenor) auf dem Wege nach dem Gefängnisse dahergeführt sieht und von diesem erfährt, daß er, einem von Friedrich hervorgesuchten uralten Gesetze gemäß, wegen eines Liebesvergehens mit dem Tode bestraft werden soll. Seine Geliebte, mit der eine Vereinigung bisher ihm durch die feindseligen Eltern derselben verwehrt ist, ward von ihm Mutter; zu dem Haß der Verwandten gesellt sich Friedrichs puritanischer Eifer; er fürchtet

das Schlimmste und hofft einzig auf dem Weg der Gnade Rettung, sobald der Fürbitte seiner Schwester Isabella es gelingen dürfte, das Herz des Harten umzustimmen. Luzio gelobt dem Freunde, Isabella sofort im Kloster der Elisabethinerinnen, in welchem sie vor kurzem als Novize eingetreten, aufzusuchen. — Dort, in den stillen Mauern des Klosters, lernen wir nun die Schwester im traulichen Gespräch mit ihrer Freundin, der ebenfalls als Novize eingetretenen Marianne, näher kennen. Marianne entdeckt der Freundin, von der sie längere Zeit getrennt war, das traurige Schicksal, das sie hierher geführt habe. Sie ward von einem hochstehenden Manne, unter der Versicherung ewiger Treue, zu geheimer Liebesverbindung vermocht; endlich aber fand sie sich, in höchster Not, von ihm verlassen und sogar verfolgt, denn der Verräter erwies sich ihr zugleich als der mächtigste Mann im Staate, kein geringerer als der jetzige Statthalter des Königs selbst. Isabellas Empörung macht sich in feuriger Weise Luft, und ihre Beruhigung folgt nur aus dem Entschlusse, eine Welt zu verlassen, in welcher so ungeheure Frevel ungestraft verübt werden dürfen. — Als ihr nun Luzio die Kunde vom Schicksal ihres eigenen Bruders bringt, geht ihr Abscheu vor dem Fehltritte des Bruders sofort in helle Entrüstung über die Schändlichkeit des heuchlerischen Statthalters über, welcher den unendlich geringeren Fehler des Bruders, den mindestens kein Verrat befleckte, so grausam zu bestrafen sich anmaßt. Ihre heftige Aufwallung zeigt sie unvorsichtiger Weise Luzio im verführerischsten Lichte; schnell von heftiger Liebe entzündet, dringt dieser in sie, für immer das Kloster zu verlassen und seine Hand anzunehmen. Den Kecken weiß sie sogleich würdevoll in Schranken zu halten, beschließt aber ohne Zögern, sein Geleit nach dem Gerichtshaus zum Statthalter anzunehmen. — Hier bereitet sich nun die Gerichtsszene vor, welche ich durch ein burleskes Verhör verschiedener Verbrecher gegen die Sittlichkeit durch den Sbirrenchef Brighella einleitete. Der Ernst der Situation wird dann desto auffälliger, als die finstere Gestalt Friedrichs durch das tobend eingebrochene Volk, Ruhe gebietend, eintritt, und das Verhör Claudios durch ihn lelbst in strenger Form vorgenommen wird. Schon will der Unerbittliche das Urteil aussprechen, als Isabella hinzukommt und vor allem eine einsame Unterredung mit dem Statthalter verlangt. In dieser beherrscht sie

sich, dem gefürchteten und von ihr dennoch verachteten Manne gegenüber, mit edler Mäßigung, indem sie zunächst sich nur an seine Milde und Gnade wendet. Seine Einwürfe steigern ihren Affekt: sie stellt das Vergehen des Bruders in rührendem Lichte dar und bittet um Verzeihung für den so menschlichen und keineswegs unverzeihlichen Fehltritt. Da sie den Eindruck ihrer warmen Schilderung gewahrt, fährt sie immer feuriger fort, sich an die eigenen Gefühle des jetzt so hart sich verschließenden Herzens des Richters zu wenden, welches doch unmöglich von je den gleichen Empfindungen, welche den Bruder hinrissen, gänzlich verschlossen gewesen sein könnte, und dessen eigene Erfahrung sie jetzt zur Mithilfe für ihr angstvolles Gnadengesuch anrufe. Nun ist das Eis dieses Herzens gebrochen: Friedrich, von der Schönheit Isabellas bis in das Tiefste erregt, fühlt sich seiner nicht mehr mächtig; er verspricht Isabella, was sie nur verlange, um den Preis ihrer eigenen Liebe. Kaum ist sie dieser unerwarteten Wirkung inne geworden, als sie, in höchster Empörung über solche unbegreifliche Schändlichkeit, zu Türe und Fenster hinaus das Volk herbeiruft, um vor aller Welt den Heuchler zu entlarven. Schon stürzt alles in Aufruhr in die Gerichtshalle herein, als es Friedrichs verzweifelter Energie gelingt, mit wenigen bedeutungsvollen Weisungen Isabella das unmögliche Gelingen ihres Vorhabens darzutun: er würde kühn ihre Anschuldigung leugnen, seinen Antrag als Mittel der Versuchung angeben, und zweifellos Glauben finden, sobald es sich darum handle, den Vorwurf eines leichtfertigen Liebesantrags zurückzuweisen. Isabella, selbst beschämt und verwirrt, erkennt das Rasende ihres Beginnens und überläßt sich dem Knirschen stummer Verzweiflung. Als nun Friedrich dem Volke von neuem seine höchste Strenge, und dem Verklagten sein Urteil angekündigt, gerät Isabella, durch die schmerzliche Erinnerung an Mariannes Schicksal geleitet, blitzschnell auf den rettenden Ausweg, durch List zu erreichen, was durch offene Gewalt unmöglich erscheint. Hierüber geht ihre Stimmung aus der tiefsten Trauer mit jähem Sprung in ausgelassene Laune über: dem jammernden Bruder, dem bestürzten Freunde, dem ratlosen Volke, wendet sie sich mit der Verheißung des lustigsten Abenteuers zu, das sie allen bereiten werde, da selbst die Karnevals-Lustbarkeiten, welche der Statthalter soeben streng verboten, diesmal mit besonderer Aus-

gelassenheit begangen werden sollten: denn jener gefürchtete Verbieter stelle sich nur zum Schein so grausam, um alle Welt durch seine lustige Teilnahme an allem, was er verboten, desto angenehmer zu überraschen. Alles hält sie für wahnsinnig geworden, und namentlich Friedrich verweist ihr mit leidenschaftlicher Härte ihre unbegreifliche Torheit: wenige Worte ihrerseits genügen jedoch, den Statthalter selbst zum Taumel dahin zu reißen; denn sie verspricht ihm, mit heimlich zutraulichem Flüstern, die Erfüllung aller seiner Wünsche und die Zusendung einer Glück verheißenden Botschaft für die folgende Nacht. — So endet in höchster Aufregung der erste Akt. Welches der so schnell gefaßte Plan der Heldin ist, erfahren wir im Beginn des zweiten, wo sie im Gefängnis des Bruders sich einstellt, um diesen zunächst noch zu prüfen, ob er der Rettung wert sei. Sie entdeckt ihm die schmachvollen Anträge Friedrichs und frägt ihn, ob er um diesen Preis der Unehre seiner Schwester sein verwirktes Leben zu retten begehre? Der höchsten Entrüstung und Opferbereitwilligkeit Claudios folgt, da er nun Abschied für dieses Leben von der Schwester nimmt und er dieser die ergreifendsten Grüße an die hinterlassene trauernde Geliebte aufträgt, endlich die weiche Stimmung, welche den Unglücklichen durch die Wehmut bis zur Schwäche führt. Isabella, die ihm bereits seine Rettung ankündigen wollte, hält bestürzt inne, da sie den Bruder von der Höhe der edelsten Begeisterung bis zum leisen Bekenntnis der ungebrochenen Lebenslust, zur schüchternen Frage, ob der Preis seiner Rettung ihr unerschwinglich schiene, ankommen sieht. Entsetzt fährt sie auf, stößt den Unwürdigen von sich, und kündigt ihm an, daß er nun zu der Schmach seines Todes auch noch ihre volle Verachtung hinnehmen solle. Nachdem sie ihn dem Schließer von neuem übergeben, zeigt sich ihre Haltung im schnellen Wechsel sofort wieder in heiter übermütiger Fassung: sie beschließt zwar den Wankelmütigen durch längere Ungewißheit, in welcher er über sein Schicksal bleiben soll, zu bestrafen, bleibt aber nichtsdestoweniger bei ihrem Vorsatz, die Welt von dem scheußlichsten Heuchler, der ihr je Gesetze vorschreiben wollte, zu befreien. Sie hat Marianne davon benachrichtigt, daß diese bei der Friedrich für die Nacht zugesagten Zusammenkunft die Stelle der treulos begehrten Isabella einnehmen solle, und sendet nun Friedrich die Einladung zu dieser Zusammenkunft

zu, welche, um den Feind noch mehr in das Verderben zu verwickeln, in Maskenvermummung und an einem der von ihm selbst untersagten Belustigungsorte, stattfinden soll. Dem Wildfang Luzio, welchen sie für den kecken Liebesantrag an die Novize ebenfalls zu strafen sich vorgenommen hat, teilt sie Friedrichs Begehren und ihren vorgeblichen notgedrungenen Entschluß, diesem Begehren zu willfahren, in so unbegreiflich leichtgefaßter Weise mit, daß der sonst so Leichtfertige hierüber in das ernstlichste Erstaunen und verzweiflungsvolles Rasen gerät: er schwört, diese unerhörte Schmach, wenn die edle Jungfrau sie ertragen wolle, dennoch seinerseits mit aller Gewalt von ihr abzuwenden, und lieber ganz Palermo in Brand und Aufruhr zu bringen. — Wirklich veranstaltet er, daß alles, was ihm bekannt und befreundet ist, am Abend, wie zur Eröffnung der verbotenen großen Karnevalsprozession, sich am Ausgange des Korso einfinden soll. Als es mit Einbruch der Nacht dort bereits wild und lustig hergeht, findet sich Luzio ein, um durch ein ausgelassenes Karnevalslied, mit dem Schlußrefrain: „wer sich nicht freut bei unsrer Lust, dem stoßt das Messer in die Brust", bis zur offenen blutigen Empörung aufzureizen. Da unter Brighellas Führung eine Bande von Sbirren sich nähert, um die bunte Masse zu zerstreuen, soll das meuterische Vorhaben bereits zur Ausführung kommen; doch verlangt Luzio für jetzt noch nachzugeben und sich in der Nähe zu zerstreuen, da hier zuvor noch der eigentliche Anführer ihrer Unternehmung von ihm gewonnen werden solle: eben hier befindet sich nämlich der Ort, welchen Isabella in ihrem Übermut ihm als denjenigen ihrer vorgeblichen Zusammenkunft mit dem Statthalter verraten hat. Diesem letzteren lauert nun Luzio auf: wirklich erkennt er ihn in einer sorgfältig vermummenden Maske, hält ihn im Wege auf, und da jener gewaltsam sich loswindet, will er ihm mit lautem Ruf und gezogener Waffe nachfolgen, als er, auf der im Gebüsch versteckten Isabella Veranstaltung, selbst aufgehalten und irregeleitet wird. Isabella tritt hervor, freut sich des Gedankens, in diesem Augenblick der verratenen Marianne den treulosen Gatten zurückgeführt zu wissen, und da sie soeben das versprochene Begnadigungspatent des Bruders in der Hand zu halten glaubt, ist sie im Begriff, gutmütig jeder weiteren Rache zu entsagen, als sie, beim Schein einer Fackel die Schrift erbrechend,

zu ihrem Entsetzen den verschärften Hinrichtungsbefehl erkennt, welchen der Zufall dadurch, daß sie die Kunde der Begnadigung ihrem Bruder vorenthalten wollte, vermöge Bestechung des Schließers jetzt in ihre Hand geliefert hat. Nach harten Kämpfen gegen die ihn zerwühlende Leidenschaft der Liebe, hatte Friedrich, seine Ohnmacht gegen diesen Feind seiner Ruhe erkennend, beschlossen, wenn auch als Verbrecher, doch als Ehrenmann zugrunde zu gehen. Eine Stunde an Isabellas Busen, dann der eigene Tod — nach demselben Gesetz, dessen Strenge unwiderruflich Claudios Leben verfallen bleiben soll. Isabella, welche in dieser Handlung nur eine neue Häufung der Schändlichkeiten des Heuchlers erkennt, bricht nach einmal in das Rasen schmerzlichster Verzweiflung aus. Auf ihren Ruf zur sofortigen Empörung gegen den schändlichsten Tyrannen strömt alles Volk in bunter leidenschaftlicher Verwirrung herbei: Luzio, welcher ebenfalls dazu kommt, rät jedoch mit heftiger Bitterkeit dem Volke ab, dem Wüten des Weibes Gehör zu geben, das, wie ihn, gewiß auch sie alle täusche; denn er ist im Wahne ihrer schmachvollsten Untreue. Neue Verwirrung, gesteigerte Verzweiflung Isabellas: plötzlich vom Hintergrunde her burleske Hilferufe Brighellas, welcher, selbst in eine Situation der Eifersucht verwickelt, den verlarvten Statthalter aus Mißverständnis ergriffen hat, und so nun dessen Entdeckung veranlaßt. Friedrich wird entlarvt: die zitternd an seine Seite geschmiegte Marianne erkannt, Staunen, Entrüstung, Jubel greift um sich; die nötigen Erklärungen stellen sich rasch ein; Friedrich begehrt finster vor das Gericht des zurückerwarteten Königs zum Empfang des Todesurteils gestellt zu werden. Der vom jauchzenden Volke aus dem Gefängnis befreite Claudio belehrt ihn, daß das Todesurteil nicht jeder Zeit für Liebesvergehen bestimmt sei: neue Boten melden die unerwartete Ankunft des Königs im Hafen; man beschließt in voller Maskenprozession dem geliebten Fürsten, welcher zu seiner Herzensfreude wohl einsehen werde, wie übel es mit dem finsteren Puritanismus des Deutschen im heißen Sizilien ergehen müsse, freudig huldigend entgegen zu ziehen. Von ihm heißt es: „ihn freuen bunte Feste mehr, als eure traurigen Gesetze". Friedrich, mit seiner neu ihm vermählten Gemahlin Marianne, muß nun den Zug eröffnen; die dem Kloster für immer verlorene Novize folgt mit Luzio als zweites Paar. —"

Diese lebhaften und in vieler Beziehung wohl kühn entworfen zu nennenden Szenen hatte ich in einer nicht unangemessenen Sprache und ziemlich sorgfältigen Versen ausgearbeitet. Die Polizei stieß sich zunächst an dem Titel des Werkes, welcher, wenn ich ihn nicht geändert hätte, Schuld an dem gänzlichen Scheitern meiner Aufführungspläne gewesen wäre. Wir befanden uns in der Woche vor Ostern, und dem Theater waren Aufführungen lustiger oder gar frivoler Stücke in dieser Zeit untersagt. Glücklicher Weise hatte die betreffende Magistratsperson, mit welcher ich hierüber unterhandeln mußte, mit dem Gedichte selbst sich nicht näher eingelassen, und da ich versicherte, daß es nach einem sehr ernsten Shakespeareschen Stücke gearbeitet sei, begnügte man sich mit der Abänderung des unter allen Umständen doch aufregenden Titels, wogegen die Benennung „die Novize von Palermo" nichts bedenkliches zu haben schien, und im betreff der Inkorrektheit desselben keine weiteren Skrupel aufkamen. — Anders ging es mir kurz darauf in Leipzig, wo ich statt der geopferten „Feen" mein neues Werk zur Aufführung einzuschieben versuchte. Der Direktor dieses Theaters, den ich dadurch, daß ich seiner eigenen, bei der Oper debütierenden, Tochter die Partie der „Marianne" zuweisen wollte, schmeichelnd für mein Unternehmen zu gewinnen hoffte, nahm aus der von ihm begriffenen Tendenz des Süjets den nicht viel klingenden Vorwand, meine Arbeit zurückzuweisen. Er behauptete, daß, wenn der Magistrat Leipzigs die Aufführung derselben gestatten würde, woran er aus Hochachtung vor dieser Behörde sehr zweifelte, er als gewissenhafter Vater seiner Tochter doch jedenfalls nicht erlauben würde, darin aufzutreten. —

Von dieser bedenklichen Eigenschaft meines Operntextes hatte ich bei der Magdeburger Aufführung merkwürdiger Weise gar nicht zu leiden, da das Süjet, wie gesagt, der gänzlich unklaren Darstellung wegen, dem Publikum rein unbekannt blieb. Dieser Umstand, und daß somit gar keine Opposition gegen die Tendenz sich gezeigt hatte, ermöglichte daher auch eine zweite Aufführung, gegen welche von keiner Seite her Einspruch erhoben wurde, da sich kein Mensch darum bekümmerte. Wohl fühlend, daß meine Oper keinen Eindruck hervorgebracht und das Publikum in einer gänzlich unentschiedenen Stimmung darüber, was dies alles eigentlich zu sagen gehabt, gelassen hatte, rechnete ich wegen

des Umstandes, daß dies die letzte Vorstellung unseres Opernpersonals war, dennoch auf eine gute, ja große Einnahme, weshalb ich mich denn auch nicht hindern ließ, die sogenannten „vollen" Preise für den Eintritt zu verlangen. Ob bis zum Beginn der Ouvertüre sich einige Menschen im Saale eingefunden haben würden, kann ich nicht genau ermessen: ungefähr eine Viertelstunde vor dem beabsichtigten Beginn sah ich nur meine Hauswirtin mit ihrem Gemahl, und sehr auffallenderweise einen polnischen Juden im vollen Kostüm in den Sperrsitzen des Parterres. Dem ohngeachtet hoffte ich noch auf Zuwachs, als plötzlich die unerhörtesten Szenen hinter den Kulissen sich ereigneten. Dort stieß nämlich der Gemahl meiner ersten Sängerin (der Darstellerin der „Isabella") auf den zweiten Tenoristen, einen sehr jungen hübschen Menschen, den Sänger meines „Claudio", gegen welchen der gekränkte Gatte seit längerer Zeit einen im Verborgenen genährten eifersüchtigen Groll hegte. Es schien, daß der Mann der Sängerin, der mit mir am Bühnenvorhange sich von der Beschaffenheit des Publikums überzeugt hatte, die längst ersehnte Stunde für gekommen hielt, wo er, ohne Schaden für die Theaterunternehmung herbeizuführen, an dem Liebhaber seiner Frau Rache zu üben habe. Claudio ward stark von ihm geschlagen und gestoßen, so daß der Unglückliche mit blutendem Gesicht in die Garderobe entweichen mußte. Isabella erhielt hiervon Kunde, stürzte verzweiflungsvoll ihrem tobenden Gemahl entgegen, und erhielt von diesem so starke Püffe, daß sie darüber in Krämpfe verfiel. Die Verwirrung im Personal kannte bald keine Grenze mehr: für und wider ward Partei genommen, und wenig fehlte, daß es zu einer allgemeinen Schlägerei gekommen wäre, da es schien, daß dieser unglückselige Abend allen geeignet dünkte, schließlich Abrechnung für vermeintliche gegenseitige Beleidigungen zu nehmen. So viel stellte sich heraus, daß das unter dem Liebesverbot des Gatten Isabellas leidende Paar unfähig geworden war, heute aufzutreten. Der Regisseur ward vor den Bühnenvorhang gesandt, um der sonderbar gewählten kleinen Gesellschaft, welche sich im Theatersaale befand, anzukündigen, daß „eingetretener Hindernisse wegen" die Aufführung der Oper nicht stattfinden könnte. —

Zu einem ferneren Versuche, mein Jugendwerk zu rehabilitieren, kam es nie.

Rienzi
der letzte der Tribunen.

Große tragische Oper in 5 Akten.

(Nach Bulwers gleichnamigem Roman.)

Personen.

Cola Rienzi, päpstlicher Notar.
Irene, seine Schwester.
Steffano Colonna, Haupt der Familie Colonna.
Adriano, sein Sohn.
Paolo Orsini, Haupt der Familie Orsini.
Raimondo, päpstlicher Legat.
Baroncelli, } römische Bürger.
Cecco del Vecchio, } römische Bürger.
Ein Friedensbote.

Gesandte der lombardischen Städte, Neapels, Baierns, Böhmens usw. Römische Nobili, Bürger und Bürgerinnen Roms. Friedensboten, Priester und Mönche aller Orden. Römische Trabanten.

Rom um die Mitte des 14. Jahrhunderts.

Erster Akt.

Eine Straße, welche im Hintergrunde durch die Lateran-Kirche begrenzt ist; im Vordergrunde rechts das Haus Rienzis. — Es ist Nacht.

Erste Szene.

(Orsini und mehrere Nobili treten auf.)

Orsini.
Hier ist's! Hier ist's! Frisch auf, ihr Freunde!
Zum Fenster legt die Leiter ein!
(Zwei Nobili legen eine Leiter an Rienzis Haus und steigen durch das geöffnete Fenster in dasselbe ein.)
Das schönste Mädchen Roms ist mein, —
ihr sollt mich loben, ich versteh's.
(Die Nobili schleppen Irene aus dem Hause auf die Straße heraus.)

Irene.
Zu Hilfe! zu Hilfe! o Gott!

Die Nobili.
Ha, welche lustige Entführung
aus des Plebejers Haus! —

Irene.
Barbaren, wagt ihr solche Schmach?

Die Nobili.
Nur nicht gesträubt, du hübsches Kind!
Du siehst, der Freier sind gar viel.

Orsini.
So komm doch, Närrchen, sei nicht bös,
dein Schad' ist's nicht, kennst du mich erst

Irene.
Wer rettet mich!

Nobili. Orsini.

Haha! sie ist schön! Nur fort ins Gemach!

(Orsini und die Nobili sind im Begriff Irene abzuführen, als ihnen Colonna mit einer Anzahl Begleiter entgegentritt.)

Colonna.

Orsini ist's! — Zieht für Colonna!

Orsini.

Ha! die Colonna! — Zieht für Orsini!

Die Colonna.

Colonna hoch!

Die Orsini.

Orsini hoch!

Colonna.

Nehmt euch das Mädchen!

Orsini.

Haltet sie fest!

(Sie kämpfen. Adriano tritt mit einigen bewaffneten Begleitern auf und mischt sich in den Streit.)

Adriano.

Was für ein Streit? — Auf, für Colonna!
Was seh' ich? Gott, das ist Irene!
Laßt los! Ich schütze dieses Weib!

(Er bricht sich schnell Bahn zu Irene und befreit sie.)

Colonna.

Ha brav, mein Sohn! Sie sei für dich.

Adriano.

Rührt sie nicht an! Mein Blut für sie!

Orsini.

Er spielt fürwahr den Helden gut!
Doch diesmal ist sie noch für mich.

(Er dringt auf Adriano ein, dieser verteidigt Irene.)

Colonna
(zu den Seinigen).
Nun seht nicht zu! Schlagt los!

Die Colonna.
Colonna!
(Erneuerter Kampf. Eine große Anzahl Volkes hat sich um die Streitenden versammelt und sucht dem Kampfe Einhalt zu tun.)

Volk.
Ha! Welcher Lärm! — Laßt ab vom Kampf!

Orsini.
Das fehlte noch!

Colonna.
Schlagt alles nieder!

Volk.
Nieder mit Colonna! Nieder mit Orsini!
(Das Volk greift zu Steinen, Stöcken, Axten, Hämmern usw. und sucht mit Gewalt die Nobili zu trennen. — Raimondo mit einer Anzahl Begleiter tritt auf.)

Raimondo.
Verweg'ne! Lasset ab vom Streit!
Zur Ruhe ruf' ich, der Legat.

Colonna.
Zur Ruh' mit euch! Geht aus dem Wege,
Und laßt die Straße frei für uns!

Raimondo.
Ha, welche Frechheit!

Orsini.
Les't die Messe!
Macht euch von hinnen!

Raimondo.
Unverschämte!
Ich, der Legat des heil'gen Vaters!

Colonna.
Fort, läst'ger Schwätzer!

Volk.

Hört die Frevler!

Nobili.

Drauf los! Macht Platz, wir greifen an!

(Allgemeiner heftiger Streit. Als Raimondo im gefährlichsten Gedränge ist, tritt Rienzi auf, begleitet von Baroncelli und Cecco del Vecchio. Bei seinem Erscheinen läßt das Volk augenblicklich vom Kampfe ab und macht ihm ehrerbietig Platz, so daß die Nobili allein auf die eine Seite zu stehen kommen.)

Rienzi.

Zur Ruhe! — (zum Volke) Und ihr, habt ihr
Vergessen, was ihr mir geschworen? —
(Zu den Nobili) Ist dies die Achtung vor der Kirche,
die eurem Schutze anvertraut? — — — —

(Rienzis Blick fällt auf die Leiter, welche noch an seinem Hause angelehnt steht. Irene ist an seine Brust geeilt, sogleich scheint er zu verstehen, was vorgefallen; in der heftigsten Aufregung fährt er gegen die Nobili fort.)

Das ist eu'r Handwerk! Daran erkenn' ich euch!
Als zarte Knaben würgt ihr unsre Brüder,
und unsre Schwestern möchtet ihr entehren!
Was bleibt zu den Verbrechen auch noch übrig?
Das alte Rom, die Königin der Welt,
macht ihr zur Räuberhöhle, schändet selbst
die Kirche; Petri Stuhl muß flüchten
zum fernen Avignon; — kein Pilger wagt's,
nach Rom zu zieh'n zum hohen Völkerfeste,
denn ihr belagert, Räubern gleich, die Wege; —
verödet, arm — versiegt das stolze Rom,
und was dem Ärmsten blieb, das raubt ihr ihm,
brecht, Dieben gleich, in seine Läden ein,
entehrt die Weiber, erschlagt die Männer: — —
Blickt um euch denn, und seh't, wo ihr dies treibt!
Seh't, jene Tempel, jene Säulen sagen euch:
es ist das alte, freie, große Rom,
das einst die Welt beherrschte, dessen Bürger
Könige der Könige sich nannten! —
Banditen, ha! sagt mir, gibt es noch Römer?

Volk.

Ha! Rienzi! Rienzi! Hoch Rienzi!

Nobili.

Ha! welche Frechheit! Hört ihr ihn?

Orsini.

Und wir? — Reißt ihm die Zunge aus!

Colonna
(dem Andrange der Nobili wehrend).

O laßt ihn schwatzen! Dummes Zeug!

Orsini.

Plebejer!

Colonna.

Komm morgen in mein Schloß,
Signor Notar, und hol' dir Geld
Für deine schön studierte Rede!

Colonna. Orsini. Nobili.

Haha! den Narren, lacht ihn aus!
Er stammt fürwahr aus edlem Haus.
Verehret ja den großen Herrn,
Er kann zwar nicht, doch möcht er gern'!

Rienzi.

Zurück, ihr Freunde, haltet ein!
Nicht fern wird die Vergeltung sein!

Baroncelli. Cecco. Volk.

Hört ihr den Spott der Frechen an?
Mit einem Streiche sei's getan!

Rienzi
(das Volk zurückhaltend).

Zurück! Gedenket eures Schwures!

Orsini.

Nun denn, so macht dem Spaß ein Ende!
Der Streit ist halb, wir fechten aus.

Colonna.

Nicht in den Straßen vor Plebejern!
am Tagesanbruch vor den Toren.

Orsini.

Ich stelle mich mit voller Schar.

Colonna.

Die Lanzen vor, Mann gegen Mann!

Die Orsini.

Zum Kampfe für Orsini!

Die Colonna.

Zum Kampfe für Colonna!

Die Nobili.

Hinaus, gerüstet zum Kampfe,
Mit Speer und Lanze zu Pferd!
In Frührots neblichem Dampfe
Zieht für {Colonna / Orsini} das Schwert!

Das Volk.

Zum Kampfe zieh'n die Frechen
das übermüt'ge Schwert.
Wann wirst die Schmach du rächen,
Wann schützen unsren Herd?

(Colonna und Orsini, sowie die Nobili verlassen unter dem Rufe: für Colonna! — für Orsini! mit großem Tumult die Bühne.)

Rienzi

(der in Nachdenken versunken war).

Für Rom! — Sie ziehen aus den Toren: —
Nun denn, ich will sie euch verschließen!

Raimondo.

Wann endlich machst du Ernst, Rienzi,
und brichst der Übermüt'gen Macht?

Baroncelli.

Rienzi, wann erscheint der Tag,
den du verheißen und gelobt?

Cecco.

Wann kommt der Friede, das Gesetz,
Der Schutz vor jedem Übermut?

Volk.

Rienzi, sieh', wir halten treu!
O Römer, wann machst du uns frei?

Rienzi
(bei Seite zu Raimondo).

Herr Kardinal, bedenkt, was ihr verlangt!
Kann stets ich auf die heil'ge Kirche bau'n?

Raimondo.

Halt' fest im Aug' das Ziel, und jedes Mittel,
erreichst du jenes sicher, sei geheiligt!

Rienzi.

Wohlan, so mag es sein! Die Nobili
verlassen bald die Stadt: — die Zeit ist da! —
Ihr Freunde, ruhig geh't in eure Häuser,
und rüstet euch, zu beten für die Freiheit!
Doch hört ihr der Trompete Ruf
in langgehalt'nem Klang ertönen,
dann wachet auf, eilt all' herbei,
Freiheit verkünd' ich Romas Söhnen!
Doch würdig, ohne Raserei,
zeig' jeder, daß er Römer sei!
Willkommen nennet so den Tag,
er räche euch und eure Schmach!

Raimondo.

Dem hohen Werke steh' ich bei,
daß es voll Heil und Segen sei!

Baroncelli. Cecco. Volk.

Wir schwören dir Gehorsam treu,
und bald sei Roma wieder frei!
Willkommen sei der hohe Tag,
er räche uns und unsre Schmach!

(Alle trennen sich ruhig und gehen nach verschiedenen Seiten hin ab. Rienzi, Adriano und Irene bleiben allein zurück.)

Zweite Szene.

Rienzi. Adriano. Irene.

Rienzi
(Irenen mit heftiger Aufregung umarmend).
O Schwester, sprich, was dir geschah,
welch' Leid dir Ärmsten angetan?

Irene.
Ich bin gerettet: — Jener war's,
der mich aus ihrer Hand befreit.
(Rienzi betrachtet Adriano, welcher stumm und in sich gekehrt beiseite gestanden hat.)

Rienzi.
Adriano, du! Wie, ein Colonna
beschützt ein Mädchen vor Entehrung?

Adriano.
Mein Blut, mein Leben für die Unschuld!
Rienzi, wie? kennst du mich nicht?
Wer nannte je mich einen Räuber?

Rienzi.
Du weilst, Adriano, ziehest nicht
Hinaus zum Kampfe für Colonna?

Adriano.
Weh' mir, daß ich dein Wort versteh',
erkenne, was du in dir birgst,
daß ich es ahne, wer du bist, —
und doch dein Feind nicht werden kann!

Rienzi.
Ich kannte stets nur edel dich,
du bist kein Gräuel dem Gerechten;
Adriano, darf ich Freund dich nennen?

Adriano.
Rienzi, ha! was hast du vor?

Gewaltig seh' ich dich, — sag' an,
Wozu gebrauchst du die Gewalt?

Rienzi.

Nun denn! Rom mach' ich groß und frei,
aus seinem Schlaf weck' ich es auf, —
und jeden, den im Staub du siehst,
mach' ich zum freien Bürger Roms.

Adriano.

Entsetzlicher! — Durch unser Blut!
Rienzi, wir haben nichts gemein! . . . .
(Er will sich entfernen; sein Blick fällt auf Irene; er hält an.)
Und kann ich geh'n? Kann ich bezwingen dieses Herz? —
Weh' mir, daß mich Entsetzen drängt,
und doch — ich nie sie fliehen kann!

Rienzi.

Adriano! Hör' mich! Noch ein Wort!
Nicht zum Verderben deines Standes
ersann mein Geist den kühnen Plan;
nur das Gesetz will ich erschaffen,
dem Volke wie Edle untertan:
kannst du mich tadeln, wenn aus Räubern
zu wahrhaft Edlen ich euch mache,
zu Schützern und zu festen Säulen
des Staates und der guten Sache?

Adriano.

Ich bin der erste, das Gesetz
getreu zu üben und zu schirmen;
doch an das Ziel der stolzen Wünsche
gelangst du nur durch blut'ge Bahn,
durch eines feigen Pöbels Wut,
durch meiner Brüder, meines Vaters Blut!

Rienzi
(heftig).

Unsel'ger! Blut! Mahne mich nicht an Blut!
Einst sah ich's fließen, — noch ist's nicht gerächt.
Wer war es, der einst meinen armen Bruder,
den holden Knaben, als am Tiberstrande

Voll Unschuld er Irenen Kränze wand, —
wer war's, der ihn aus rohem Mißverstand
erschlug? Wer war's, den ich für diesen Mord
vergebens um Gerechtigkeit anrief?

Adriano.

Ha, Schande! Es war ein Colonna!

Rienzi.

Ha, ein Colonna! Was tat der arme Knabe
dem edlen, dem patrizischen Colonna? —
Blut? Ja, Adriano di Colonna,
ich tauchte diese Hand tief in das Blut,
das aus dem Herzen meines Bruders quoll,
und schwur einen Eid! — Weh' dem,
der ein verwandtes Blut zu rächen hat!

Adriano.

Rienzi, du bist fürchterlich!
Was kann ich tun, die Schmach zu sühnen?

Rienzi
(sich schnell fassend).

Sei mein, Adriano! Sei ein Römer!

Adriano
(begeistert).

Ein Römer? Laß mich ein Römer sein!
Noch schlägt in dieser Brust
ein freies Römerherz,
es fühlt der Größe Lust,
der Schmach gewalt'gen Schmerz.
Zu sühnen alle Schande,
weih' ich mein Leben dir!
Im freien Römerlande
winkt Glück und Liebe mir.

Irene.

Noch schlägt in seiner Brust
ein freies Römerherz;
vor solcher Wonne Lust
Verschwindet jeder Schmerz.

Mit hoher Liebe Bande
zieht es mich hin zu dir!
Im freien Römerlande
winkt Glück und Liebe mir.

Rienzi.

Noch schlägt in seiner Brust
ein freies Römerherz,
es fühlt der Größe Lust,
der Schmach gewalt'gen Schmerz.
Wer trüge länger Schande?
Das Volk erheben wir!
Wenn frei der Römer Bande,
lohnt Ruhm und Größe dir!
Die Stunde naht, mich ruft mein hohes Amt.
Adriano, dir vertraue ich die Schwester; —
du rettetest von Schmach und Schande sie, —
so schütze sie noch jetzt! Dies ein Beweis,
daß ich für edel, frei und groß dich halte.
Bald seht ihr mich, das Werk naht der Vollendung!

(Er geht nach dem Hintergrunde ab.)

Dritte Szene.

Adriano. Irene.

Adriano.

Er geht und läßt dich meinem Schutz;
o Holde, sprich, vertraust du mir?

Irene.

Held meiner Ehre, meines Lebens!
Mein höchstes Gut vertrau' ich dir.

Adriano.

Wohl weißt du, daß ich ein Colonna,
und flieh'st mich nicht, deß' ganzer Stamm
ein Gräuel dir und deinem Bruder?

Irene.

O, warum nennst du dein Geschlecht?
Mir graut vor dir, vor meinem Retter,
gedenke jener Stolzen ich,
die nie verzeih'n, daß du vor Schande
ein Bürgermädchen rettetest.

Adriano.

Ach, mahne jetzt nicht an den Jammer,
der schrecklich uns und Rom bedroht!
Dein Bruder, — welch' ein Geist! Doch ach!
Ich sehe ihn zugrunde geh'n.
Der Pöbel selbst wird ihn verraten,
ihn zücht'gen wird der Nobili, —
und du, Irene! Was dein Los?
Doch ha! Dein Unglück sei mir Losung!
Und jede Bande schwinde hin!
Für dich mein Leben und mein Gut!

Irene.

Und wenn ich glücklich bin?

Adriano.

O schweige!
Vor deinem Glücke zitt're ich!
Es komme Nacht und Tod, —
und dein bin ich auf ewig!
Ja, eine Welt voll Leiden
versüßt dein holder Blick;
von ihr mir dir zu scheiden
ist göttliches Geschick.
Bräch' auch die Welt zusammen,
riss' jeder Hoffnung Band,
du läßt sie neu erstehen,
du wirst mir Vaterland.

Irene.

Ja, eine Welt voll Leiden
versüßt der Liebe Glück;

von ihr mit dir zu scheiden
ist göttliches Geschick.
Bräch' auch die Welt zusammen,
riss' jeder Hoffnung Band,
der Liebe Regionen
beu'n uns ein Vaterland.

(Trompeten. Die Colonna ziehen gewaffnet über die Straße.)

Irene.

Ihr Heil'gen! Welche Schreckenstöne!

Adriano.

Mir wohlbekannt: Colonnas Scharen.

Irene
(nach ihrem Hause fliehend).

Weh' mir! Sie suchen neue Beute!

Adriano.

O bleib'! Ich stehe dir zur Seite.

(Die Orsini ziehen ebenfalls gewaffnet über die Straße.)

Adriano.

Das sind Orsinis Räuberscharen;
die Übermütgen zieh'n zum Kampfe,
sie kennen Mord und Schandtat nur! —
Ich schaudre'! Welche Schreckensahnung,
welch' düst'res Grau'n durchbebt die Brust! —
Doch seid willkommen, Schreck und Tod!
Ihr heißet meine Liebe mich bewähren! —

Beide
(umfangen sich leidenschaftlich).

Bräch' auch die Welt zusammen,
riss' jeder Hoffnung Band,
der Liebe Regionen
beu'n uns ein Vaterland.

(Sie verbleiben in stummer Umarmung. Aus weiter Ferne vernimmt man den langgehaltenen Ton einer Trompete. Nach einer Pause wiederholt sich derselbe Ton etwas näher. Irene fährt aus der Umarmung auf.)

Irene.

Was für ein Klang?

Adriano.

Wie schauerlich!

(Der Trompeter läßt sich noch näher vernehmen.)

Was hat das zu bedeuten?
Das ist kein Kriegsruf der Colonna.
(Sie treten bei Seite.)

Vierte Szene.

(Ein Trompeter betritt die Bühne und bläst einen langgehaltenen Ton. Aus allen Straßen und Häusern bricht das Volk in der freudigsten Aufregung hervor.)

Chor des Volkes.

Gegrüßt, gegrüßt sei, hoher Tag!
Die Stunde naht! Vorbei die Schmach!

(Der Tag ist angebrochen, der Lateran erglüht im vollsten Morgenrot. Die Orgel beginnt; das Volk stellt bei ihrem Klang sogleich das Toben ein und sinkt auf die Knie, so daß der ganze Platz bis zur Kirche hin mit Knienden bedeckt ist. Aus dem Lateran, dessen Pforten noch verschlossen sind, hört man folgenden Gesang.)

Gesang im Lateran.

Erwacht, ihr Schläfer nah' und fern,
und hört die frohe Botschaft an:
daß Romas schmacherlosch'ner Stern
vom Himmel neues Licht gewann!
Seht, wie er strahlt und sonnengleich
in ferne Nachwelt siegend bricht!
Zur Nacht sinkt Schmach so totenbleich,
zum Wonnetag steigt Freiheitslicht!

(Die Pforten des Laterans springen auf. Die Kirche ist erfüllt von Priestern und Mönchen aller Orden. — Rienzi erscheint in voller Rüstung und entblößten Hauptes; an seiner Seite Raimondo und die ersten des Volkes in festlicher Tracht. Bei Rienzis Anblick erhebt sich das Volk und begrüßt ihn im ausgelassensten Enthusiasmus.)

Volk.

Rienzi! Ha, Rienzi! Hoch!
Der Retter naht; vorbei die Schmach!

Rienzi
(auf die große Treppe vortretend.)

Erstehe, hohe Roma, neu!
Sei frei! Sei jeder Römer frei!

Volk.

Frei Roma! Jeder Römer frei!

Rienzi.

Die Freiheit Roms sei das Gesetz,
ihm untertan sei jeder Römer;
bestraft sei streng Gewalt und Raub
und jeder Räuber Romas Feind.
Verschlossen sei, wie jetzt es ist,
den Übermüt'gen Romas Tor;
willkommen sei, wer Frieden bringt,
wer dem Gesetz Gehorsam schwört.
Die Feinde treffe euer Grimm,
vernichtet sei der Räuber Schar,
daß froh und frei der Pilger zieh',
geschützt der Hirt der Herde folg'! —
So schwört, zu schirmen das Gesetz,
schwört freier Römer heil'gen Schwur!

Volk.

Befreier, Retter, hoher Held!
Rienzi, höre unsern Schwur!
Wir schwören dir, so groß und frei
soll Roma sein, wie Roma war;
vor Niedrigkeit und Tyrannei
sie unser letztes Blut bewahr'!
Schmach und Verderben schwören wir
dem Frevler an der Römer Ehr'!
Ein neues Volk erstehe dir,
wie seine Ahnen groß und hehr.

(Cecco und Baroncelli treten aus dem Volke hervor und beraten sich mit einzelnen; Cecco erhält von diesen den Auftrag zu sprechen.)

Cecco
(zum Volk).

Ihr Römer sprecht! Nun, da wir frei,
wer war's, der euch dazu gemacht?
Wer war's, der jeden unter euch belehrte,
Was Roma sei, und was es war?
Geschaffen hat er uns zum Volk;
drum hört mich an, und stimmt mir bei:
es sei sein Volk, und König er!

Das Volk
(in wildem Enthusiasmus).

Rienzi Heil! Der Römer König, Heil!

Adriano
(bei Seite, im Vordergrunde).
Unglücklicher! Wie? Sollt' er's wagen?
(Es herrscht große Aufregung, die sich, sobald Rienzi beginnt, schnell legt.)

Rienzi
(heftig unter das Volk tretend).
Nicht also! Frei wollt' ich euch haben! —
Der ganzen Welt gehöre Rom,
Gesetze gebe ein Senat.
Doch wählet ihr zum Schützer mich
der Rechte, die dem Volk erkannt,
so blickt auf eure Ahnen hin,
und nennt mich euren Volkstribun.

Das Volk
(mit Rührung und in würdiger Haltung).
Rienzi Heil!
Heil dir, Volkstribun!
Hort unsrer Freiheit!

Raimondo.
Des heil'gen Vaters Segen ruht
auf dir, Tribun und Friedensheld!

Irene.
Heil dir, Rienzi! Ruhmreicher Bruder!

Adriano.
Und aller Segen folge dir!

Rienzi.
Ihr Römer! Nun, so schwöre ich
zu schützen euch und euer Recht.
Lang' blühe Romas neu Geschlecht!

Das Volk.
Befreier! Retter! Hoher Held!
Dir huldigt freier Römer Schwur. —

Allgemeiner Chor.
Wir schwören dir, so groß und frei
soll Roma sein, wie Roma war;

vor Niedrigkeit und Tyrannei
sie unser letztes Blut bewahr'!
Schmach und Verderben schwören wir
dem Frevler an der Römer Ehr'!
Ein neues Volk erstehe dir,
wie seine Ahnen groß und hehr.

Ende des ersten Aktes.

Zweiter Akt.

(Ein großer Saal im Kapitol. Im Hintergrund ein weites offenes Portal, zu welchem von außen eine breite Treppe hinaufführt und durch welches man eine weite Aussicht auf die höheren Punkte der Stadt Rom hat. Als der Vorhang aufgezogen ist, hört man den Gesang der Friedensboten wie aus den Straßen sich nähernd. Gegen das Ende des Gesanges tritt der Zug der Friedensboten durch das Portal auf. Die Friedensboten bestehen aus Jünglingen von den besten römischen Familien: sie sind halb antik in weiß seidene Gewänder gekleidet, tragen Kränze im Haar und silberne Stäbe in der Hand.)

Erste Szene.

Gesang der Friedensboten.

Ihr Römer, hört die Kunde
des holden Friedens an!
Auf Romas heil'gem Grunde
wallt freudig jede Bahn!
In düst're Felsenschluchten
drang gold'ner Sonne Schein;
in Meeres sich'ren Buchten
zieht froh die Segel ein!
Denn Friede ist gekommen,
der Freiheit Licht gewonnen!
Jauchzet, ihr Täler!
Frohlockt, ihr Berge!

(Rienzi tritt auf; er erscheint als Tribun, in phantastische und pomphafte Gewänder gekleidet. Ihm folgen die Senatoren, unter denen sich Baroncelli und Cecco befinden.)

Rienzi.

Du, Friedensbote, sage an,
hast deine Sendung du vollbracht? —
Zogst du durchs ganze Römerland,
Bringst Frieden du und Segen uns?

Ein Friedensbote.

Ich sah die Städte, sah das Land,
ich zog entlang des Meeres Strand;
so weit das Land der Römer reicht,
Trug mich mein Fuß beschwingt und leicht:
und Frieden fand ich überall,
froh tönt des Jubels Widerhall;
frei treibt der Hirt die Herde hin,
reicht prangt der Felder Fruchtgewinn.
Der Burgen Wälle stürzen ein,
denn frei will jeder Römer sein.

Rienzi
(freudig ergriffen auf die Knie sinkend).

Dir Preis und deiner hohen Macht!
Durch dich, mein Gott, hab' ich's vollbracht!

Die Senatoren.

Dir alles Glück verdanken wir,
Dem größten Römer, Ehre dir!

Rienzi.

Geht, Friedensboten, ziehet denn
durch alle Straßen Romas hin, —
bringt jedem Römer eure Kunde.

Die Friedensboten.

Ihr Römer, hört die Kunde usw.

(Die Friedensboten verlassen während ihres Gesanges die Bühne indem sie sich durch das große Portal entfernen. Der Gesang verhallt in der Ferne. Rienzi verbleibt in betender Stellung; die Senatoren betrachten ihn voll Rührung.— Colonna, Orsini und die Nobili treten auf. Sie grüßen Rienzi mit stolzer Unterwürfigkeit.)

Colonna.

Rienzi, nimm des Friedens Gruß!

Rienzi.

Heil euch! — Was fehlt noch Rom an seinem Glücke,
da seine mächt'gen stolzen Feinde jetzt
zurückgekehrt und Treue ihm geschworen!

Colonna.

Rienzi, ich bewund're dich;
zwar sucht' ich diese Größe nie in dir, —
doch sei es drum! — ich will sie anerkennen.

Rienzi.

Des Friedens, des Gesetzes Größe nur,
nicht meine sollt ihr anerkennen!
Vergeßt es nie, daß dieser Preis es war,
um den wir kämpften, — daß diese Tore sich
euch öffneten, nur da ihr Treu' ihm schwurt, —
daß ihr ihm untertan sein sollt
wie der geringste der Plebejer.
Die Mauern eurer Schlösser sah't ihr fallen,
durch die ihr Rom zum Räuberlager machtet:
weh' euch, wenn ihr drum Groll noch nährt,
wenn euer Herz der neue Tag noch nicht
erwärmt! Weh' euch beim kleinsten Übertritt!
Denn ich vor allen schütze das Gesetz —
ich, der Tribun. — Ihr Herrn und Edlen, ich
erwarte euch zum Fest in diesen Sälen!

(Er grüßt die Nobili mit freundlicher Herablassung und entfernt sich mit den Senatoren.)

Zweite Szene.

Orsini. Colonna. Nobili.

Orsini.

Colonna, hörtest du das freche Wort?
Sind wir verdammt, zu dulden solche Schmach?

Colonna.

Ha, wie ich knirsche! Der Plebejer, er,
den ich zum Spott an meiner Tafel hielt!

Orsini.

Was ist zu tun? Wir sind besiegt.
Und dieser Pöbel, den mit Füßen wir
getreten, wie verwandelte er sich!
Die Masse ist bewaffnet, Mut und Begeist'rung
In jedem der Plebejer.

Colonna.

Der Pöbel, pah!
Rienzi ist's, der ihn zu Rittern macht; —
nimm ihm Rienzi, und er ist, was er war.
(Die Nobili schließen einen engern Kreis um Orsini und Colonna.)

Orsini
(heimlich).

So wäre denn auf ihn allein
der Streich zu führen, der uns frommt?

Colonna
(ebenso).

Er ist der Götze dieses Volks,
das er durch Trug verzaubert hält.

Orsini.

Doch für Gewalt und off'ne Tat
sind wir zu schwach, vermögen nichts.

Colonna.

Was bleibt uns übrig? Tötet ihn
inmitten dieser Narrenbrut, —
hin ist die Pracht und uns der Preis!

Orsini.

Ha, du sprichst wahr! Und diesen Stoß —
wer führt ihn sich'rer wohl als ich?
Heut' ist das Fest in diesen Sälen,
schließt euch um mich, ich fehle nie!

Colonna.

Vierhundert Lanzen, denen er
die Stadt verschloß, bring' ich herein,
besetze schnell das Kapitol,
und Rom gehört von neuem uns.

Nobili
(heftig auffahrend).

So sei's!

(Adriano ist aufgetreten und hat sich unbemerkt unter die Gruppe der Nobili gemischt. Er tritt hervor.)

Adriano.

Ha, Meuchelmörder! Sprecht,
was habt ihr vor? Was brütet ihr?

Orsini
(erschrocken).

Colonna, sprich! Sind wir verraten?

Colonna
(mißt Adriano mit strengem Blick).

Wer bist du? Sag', bist du mein Sohn?
Ha, oder bist du mein Verräter?

Adriano.

Des ritterlichen Vaters Sohn,
der Ehre bis ins Alter liebte,
der fremd war jeder Bubentat,
Orsinis Feind und seiner Rotte.

Orsini.

Verräter, frecher Knabe, du!

Colonna.

Lehrt solches Wort dich der Tribun?
Weh' dir, erkenne ich für wahr,
wie ich sie ahne, deine Schmach!

Adriano.

Bist du noch immer blind, mein Vater?

Colonna.

Ha, schweig'! Du bist in seinen Händen,
und zum Verräter am eig'nen Vater
benützt dich der Tribun! — Fluch ihm!
Erschienen sei sein letzter Tag!

Adriano.

O Gott! so hört' ich wirklich wahr?
Ihr brütet finstern Meuchelmord?

Laßt euch beschwören und beschimpft
nicht so die Namen, schon genug
befleckt durch Raubtat und Gewalt!

Orsini.

Hört den Treulosen! — Wie, Colonna!
Du züchtigst deinen Knaben nicht?

Colonna
(hart zu Adriano gewendet).

So wisse! Heut' in diesen Sälen,
stirbt der Tribun von unsrer Hand. —
Du weißt's, Verworfner! Geh' denn hin,
verrate ihm mich, deinen Vater!

Adriano.

Entsetzlich! Ha, mein Schreckenslos!
O hör' der Ehre Hochgebot!
Hör' deines Sohnes Flehen an!
Sieh' mich in meiner Todesnot!
Verzweiflung faßt mich Ärmsten an!

Orsini und Nobili.

So sei's! Geschworen ist ihm Tod;
für unsre Schmach sei es getan! —
In diesen Hallen, blutigrot,
soll enden des Plebejers Bahn.

Colonna.

So sei's! Geschworen ist ihm Tod;
für unsre Schmach sei es getan! —
Flieh' meinen Fluch, der dich bedroht:
den Vatermörder trifft er an!

(Colonna stößt Adriano heftig von sich; er und die übrigen Nobili entfernen sich.)

Adriano
(nach einer Pause).

Ich will denn ein Verräter sein:
Irenens Bruder, Rienzi, lebe!
(Er will abgehen und hält entsetzt an.)
Verräter! Ha, was willst du denn?
Mein Vater . . . er? Sein graues Haupt
dem Henkerbeil . .! Ha, nimmermehr!
Ihr Heil'gen, schützt vor Wahnsinn mich! (Ab.)

Dritte Szene.

(Zum Portal herein nahen festliche Züge der römischen Bürgerschaften und der Nobili.)

Chor.

Erschallet, Feierklänge!
Stimmt Jubellieder an!
Ihn ehren die Gesänge,
der Freiheit uns gewann!

(Rienzi tritt mit Irene und den Senatoren auf. Liktoren schreiten ihm voran. Allgemeine Begrüßungen.)

Rienzi.

Seid mir gegrüßt, ihr Römer all'!
Ha, welch' ein Anblick beut sich dar,
vereint, geschmückt zum Friedensfest! —
Der Friede hoch! Lang' blühe Rom!

Chor.

Der Friede hoch! Lang blühe Rom!

Baroncelli
(mit dem Stab als Prätor).

Es nahen die Gesandten sich,
von nah' und fern dir zugesandt!

(Von Baroncelli eingeführt, ziehen die Gesandten der Lombarden-Städte, Neapels, Böhmens, Bayerns und Ungarns mit festlichem Gefolge von Herolden auf; sie überreichen einzeln an Rienzi Schreiben.)

Rienzi
(zu den Gesandten).

Im Namen Roms seid mir gegrüßt!
Nie ende Neid den schönen Bund! —
Ja, Gott, der Wunder schuf durch mich,
verlangt, nicht jetzt schon still zu steh'n.
So wißt, — nicht Rom allein sei frei:
nein! Ganz Italien sei frei!
Heil dem ital'schen Bunde!

Allgemeiner Chor

Heil dem ital'schen Bunde!

Rienzi
(in immer wachsender Begeisterung).

Und weiter noch treibt Gott mich an:
im Namen dieses Volks von Rom,

und kraft der mir verlieh'nen Macht,
lad' ich die Fürsten Deutschlands vor,
bevor ein Kaiser sei gewählt,
sein Recht den Römern darzutun,
mit dem er König Roms sich nennt.
Rom selbst erwähle ihn sofort,
denn Rom ist frei und blühe lang'!

(Allgemeine große Sensation; betroffene Bewegung der Gesandten Böhmens und Bayerns.)

Orsini
(heimlich zu Colonna).
Der Übermüt'ge! Ist er toll?

Colonna
(heimlich zu Orsini).
Ha, fast erspart er dir den Stoß!

Rienzi.
Herold! Beginne denn das Fest!

(Ein Herold tritt vor und ordnet die Vorkehrungen zu einer pantomimischen Darstellung an. Adriano drängt sich nahe zu Rienzi.)

Adrianno
(heimlich zu Rienzi).
Rienzi, sei auf deiner Hut!

Rienzi
(heimlich zu Adriano).
Droht mir Verrat?

Adriano.
Schütz' dich! nichts weiter!

Rienzi.
Verrat? Von wem als diesen Edlen?

Adriano.
Nur meine Ahnung!

Rienzi.
Fürchte nichts!
Ein Panzerhemd deckt meine Brust.

(Er entfernt Baroncelli mit einem heimlichen Auftrage.)

Ein Herold.
Ihr Römer, es beginnt das Fest:
ein hohes Schauspiel stellt sich dar.

Erfahrt, wie einst Lucretias Tod,
durch Brutus' Heldentat gerächt,
Tarquinius' Tyrannei vertrieb
und Romas Söhnen Freiheit gab.

Pantomime.

Es treten auf: Collatinus, Brutus und junge Römer; Lucretia, Virginia und Lucretias Frauen. — Collatinus zu Lucretia: er müsse sie verlassen; der König Tarquinius habe ihn zu einem Feste geladen, zu dem ihn seine Freunde begleiten würden. Lucretia ängstlich: — er solle sie nicht verlassen, ihr bange in seiner Abwesenheit. Collatinus: — er müsse der Einladung Folge leisten denn es gelte, den Tyrannen in Sicherheit zu wiegen, um ihn desto gewisser zu verderben. Lucretia: sie beschwöre ihn, nur heute sie nicht zu verlassen; sie werde von den fürchterlichsten Ahnungen gequält, die durch gräßliche Träume der vorigen Nacht in ihr hervorgerufen worden seien. Collatinus beruhigt sie: — sie sei wohl krank? Sie bedürfe Ruhe und Zerstreuung. Er befiehlt Virginia und den Jungfrauen, Lucretia treu zu bewachen und sie durch muntere Spiele zu zerstreuen. Er nimmt zärtlich Abschied von Lucretia, sie umarmt ihn heftig. Er entfernt sich mit seinen Freunden; Lucretia läßt sich schwermütig auf ein Ruhebett nieder. Virginia naht sich Lucretia mit Teilnahme und richtet an sie die Frage, ob sie ihr und den Jungfrauen nicht erlauben wolle, sie durch Spiel und Tanz aufzuheitern. Lucretia willigt ein. Einige der Frauen ergreifen Harfen, die andern ordnen sich zu einem Tanze.

Tarquinius hat die Frauen belauscht; auf sein Geheiß brechen Bewaffnete hervor und bemächtigen sich nach heftigem Widerstreben der Frauen, die sie mit sich fortschleppen. — Lucretia ist vor Schreck hingesunken. Tarquinius ist mit ihr allein, er betrachtet sie voll ungestümen Verlangens und sucht sich der Hingesunkenen zu bemächtigen. — Lucretia erwacht aus ihrer Betäubung: sie begreift schnell das Schreckliche ihrer Lage und sucht zu entfliehen. Tarquinius hält sie zurück; sie sucht ihn abzuwehren. Sie ringen eine Zeitlang: oft macht sie sich los und sucht nach verschiedenen Seiten hin zu entfliehen. Sie sucht durch bittende Gebärden ihn von sich abzuhalten. Ihrer Bitten nicht achtend, sucht er sie zu umfassen. Sie ringen abermals. In der Verzweiflung senkt sie sich vor ihm auf die Knie und beschwört ihn flehentlich, ihrer Ehre zu schonen. Tarquinius hebt sie auf und kniet selbst vor ihr nieder. Er bittet sie, nicht länger seinem Verlangen zuwider zu sein; ihre Schönheit flöße ihm eine zu große Glut ein, als daß er sie nicht gelöscht sehen sollte. Sie solle bedenken, wer er sei: der Beherrscher der Römer, der über alle und auch über sie zu gebieten habe. Lucrecia stößt ihn mit Abscheu und Verachtung von sich. Dies reizt seine Wut; mit roher Gewalt sucht er sich ihrer zu bemächtigen. Sie wehrt sich auf das Verzweifeltste. Ihre Kräfte scheinen endlich zu erliegen. Er erfaßt sie und schleppt sie nach dem Ruhebett. Plötzlich stößt sie ihn auf's neue gewaltsam von sich; sie hat ihm sein Schwert entrissen und droht sich zu durchbohren, wenn er nicht von ihr ablasse. Er dringt demohngeachtet auf sie ein und sucht ihr das Schwert wieder zu entreißen. Sie wehrt ihn ab und stößt sich das Schwert mit triumphierender Miene in die Brust. Sie sinkt tot nieder. Tarquinius steht, auf das Außerste bestürzt, regungslos da. Seine Bewaffneten nahen sich und überbringen die Nachricht, daß Collatinus, von einer starken Anzahl seiner Freunde begleitet, zurückkehrt; sie ermahnen ihn zur Flucht; er folgt ihnen.

Collatinus, Brutus, Virginia und die Freunde des Collatinus treten auf. Virginia hatte sich den Bewaffneten des Tarquinius entwunden, war zu Collatinus geeilt und hat ihn von allen benachrichtigt, was in seiner Abwesenheit vorgefallen. Sie erblicken die Leiche, Collatinus wirft sich mit heftigem Schmerze über sie hin. Alle stehen vom tiefsten Entsetzen ergriffen. Brutus ermannt sich zuerst; er richtet Collatinus auf und ergreift das Schwert, mit dem Lucretia sich durchbohrt. Mit heroischer Gebärde, über welche die anderen erstaunen, hebt Brutus mit beiden Händen das Schwert gen Himmel und schwört so Untergang dem Tyrannen. Er hält den Übrigen das Schwert hin und fordert sie auf, denselben Schwur zu leisten. Alle durch Brutus' Beispiel hingerissen, schwören auf das Schwert Bestrafung der Tyrannei. Brutus fordert sie zur schnellen Erfüllung ihres Schwures auf; sie sind entschlossen, sogleich das Außerste zu wagen. Sie entblößen ihre Schwerter, heben Lucretias Leiche auf und eilen davon.

Tarquinius tritt auf, von Bewaffneten begleitet. Er ist auf der Flucht, sein Schritt ist matt und schwankend. Voll Wut und Entsetzen blickt er hinter sich zurück. Seine Begleiter fordern ihn auf, zu fliehen. Es wirft sich in rasender Verzweiflung nieder und verschmäht es, zu fliehen. Endlich bewegen ihn seine Freunde, ihnen zu folgen. Er blickt noch einmal zurück; mit einer Gebärde, als sei nun alles verloren, wirft er sein Diadem von sich und entflieht mit seinen Begleitern. Brutus, Collatinus und die Scharen der römischen Jugend, alle in Waffen, gelangen, Tarquinius verfolgend, auf die Bühne. Brutus hält sie von der weiteren Verfolgung zurück: der Sieg sei entschieden, der Schwur erfüllt, der Tyrann vernichtet und Rom frei. Brutus fordert auf, die Waffen abzulegen und sich mit friedlichen Oliven zu schmücken, denn Friede und Freiheit soll herrschen. Die Waffen sollen sie aber stets in Bereitschaft halten, um Friede und Freiheit gegen jeden neuen Tyrannen zu schützen. Alle, in der einen Hand das Schwert, in der andern den Kranz, schwören, mit jenem diesen zu verteidigen. —

Waffentanz.

Trompeten ertönen. Ein Zug Ritter in mittelalterlicher Tracht, Römer aus der Zeit Rienzis vorstellend, erscheint. Die Antik gekleideten Römer, die ihre Waffen bereits abgelegt haben, werden von Brutus ermahnt, sich gegen neue Tyrannen zu verteidigen. Sie werden von den Rittern herausgefordert, ergreifen die Waffen und beginnen den Kampf. Die alten Römer bilden mit ihren Schilden eine Testudo, auf welche ihre vorzüglichsten Helden, Brutus voran, steigen und von da herab die Ritter siegreich bekämpfen. Der Sieg ist entschieden: die Ritter unterliegen. Die Friedensgöttin erscheint, ihr folgen Jungfrauen, von welchen die einen antik, die andern mittelalterlich gekleidet sind. Die Friedensgöttin versöhnt die alten mit den neuen Römern. Auf ihr Geheiß schmücken die mittelalterlich gekleideten Jungfrauen die alten, die antik gekleideten die neuen Römer mit Friedenskränzen und gesellen sich ihnen zu, so daß bei dem folgenden Festreigen die Paare jedesmal aus einem antik gekleideten Manne und einem mittelalterlich gekleideten Mädchen, und so umgekehrt, zusammengestellt sind. Festlicher Reigen, die Vereinigung des alten und neuen Roms versinnlichend. Die Friedensgöttin verwandelt sich in die Schutzgöttin Roms. Die neuen römischen Fahnen, blau und weiß, mit silbernen Sternen, werden entfaltet, von der Schutzgöttin eingeweiht und von den Zuschauern enthusiastisch begrüßt.

(Orsini hat sich mit einigen Nobili immer näher an Rienzi gedrängt; als die Blicke aller auf die Gruppe gerichtet sind, führt er auf Rienzi einen Dolchstoß. — Baroncelli hat mit Rienzis Trabanten in einem Momente den Saal besetzt. Die Nobili sind überwältigt.)

Chor des Volkes.

Rienzi! Auf! Schützt den Tribun!

Rienzi

(zu den Nobili).

Ihr staunt? Begreift nicht das Mißlingen
der wohlberechnet schönen Tat?

(Er streift sein Gewand von der Brust zurück und deutet auf ein darunter verborgenes Panzerhemd.)

So seht denn, wie ich mich gewahrt
vor eurer Liebe — Meuchelmord!
Er galt nicht mir, — nein! er galt Rom,
galt seiner Freiheit, seinem Gesetz!
Sie ekelte dies hohe Fest,
das Romas Erstehung feierte!
Viel edler ist ein Meuchelmord
an dem, der Roma neu erschuf! —

Ihr Römer, zu Ende sind die Feste,
und das Gericht beginne!

(In düstrem Schweigen entfernt sich das Volk; die Nobili von Trabanten bewacht, die Senatoren, Rienzi, Baroncelli und Cecco mit den Liktoren bleiben zurück.)

Rienzi.

Ihr saht, Signori, das Verbrechen,
vor euren Augen ward's verübt.

Baroncelli.

Noch mehr! Colonnas Lanzenvolk
durchbrach das Tor, und suchte jetzt
in Eil' das Kapitol zu nehmen,
das deine Vorsicht schon besetzt.

Rienzi.

Ihr Edlen, leugnet ihr?

Colonna.

Wer leugnet?
Zeig' deinen Mut, nimm uns das Haupt: —
auch deine Stunde ist nicht fern!

Rienzi
(sich abwendend).

Was willst du, düst're Mahnung, mir?
(sich schnell fassend)
So richtet sie nach dem Gesetz!

Cecco.

Und das Gesetz spricht: Tod durchs Beil!

Rienzi.

Nun denn, bereitet sie zum Tode! —

(Die Nobili werden von den Senatoren, den Trabanten und den Liktoren in den hintern Teil des Saales geführt, vor welchem ein roter Vorhang zusammengezogen wird, so daß Rienzi allein bleibt.)

Rienzi.

Mein armer Bruder! Nicht durch mich,
durch Roma selbst wirst du gerächt.
(Adriano und Irene stürzen atemlos herein.)

Adriano.

Dem Himmel Dank! — Er ist allein. —
Rienzi, gib mir meinen Vater!

Irene.
Sein Vater! sprich, was ist sein Los?

Rienzi.
Des Hochverräters Los: — Der Tod!

Adriano.
Ha, nimmermehr! Bedenk', Tribun,
ich warnte dich, verriet den Vater! —
Machst du zu seinem Mörder mich?

Rienzi.
Bedenke, daß du Römer bist,
Und nicht des Hochverräters Sohn!

Adriano.
Willst du die Bande der Natur
aufopfern deiner Freiheit Prunk?
O, Fluch dann ihr, Fluch dir, Tribun!

Rienzi.
Betörter! Ward nicht die Natur,
ja, Gott selbst frevelhaft verletzt?
Meineid und Mord! — Collonna stirbt!

Adriano.
Ha, wag' es, blut'ger Freiheitsknecht!
Gib mir verwandtes Blut zu rächen, —
und dein Blut ist's, was mir verfällt.

Rienzi.
Unsel'ger! Woran mahnst du mich?
(Aus dem Hintergrunde läßt sich der düstre Gesang von Mönchen vernehmen.)

Gesang der Mönche.
Misereat dominum
Vestrorum peccatorum!

Adriano.
Entsetzlich! Welche dumpfe Töne! —
Errege Mordlust nicht in mir!

Irene.

O blick' zu Gott! Sei gnädig, Bruder,
und schone seines Vaters Haupt!

(Aus dem tiefern Hintergrunde, vom großen Portale her, hört man den Ruf des Volkes.)

Chor des Volkes.

Tod der Verräterbrut!

Rienzi.

Hört diesen Ruf, er spricht zu mir!
Ach, meine Gnade wird zum Verbrechen!

Adriano und **Irene**
(sich Rienzi zu Füßen werfend).

Zu deinen Füßen flehen wir:
Sei gnädig, rette { meinen / seinen } Vater!

Rienzi.

Wohlan! Erfahrt Rienzis Entschluß!

(Auf Rienzis Wink wird der rote Vorhang zurückgezogen; man erblickt die Nobili in Todesangst betend, vor jedem einen Mönch. Sie erden nach einer Seite des Vordergrundes geführt, während die andre Seite, sowie der größere Teil der Bühne von dem Volke eingenommen wird, welches die Wachen vom Portal zurückgedrängt hat und sich wild aufgeregt hereinwälzt.)

Chor des Volkes.

Tod treffe die Verräter!
Die Verräter sterben!

Rienzi
(dem Volke entgegetretend).

Hört mich! Verschworen hatten sich
die Nobili zum Mord an mir. —

Volk.

Sie sterben drum!

Rienzi.

Hört, Römer, mich:
Begnadigt seien sie durch euch!

Cecco.

Tribun, du rasest!

Volk.

Nie, Rienzi!
Sie sterben! Sie sterben!

Rienzi.

Muß ich euch
um Gnade fleh'n für meine Mörder?
Wohlan, so fleh' ich euch denn an,
wenn ihr mich liebt, begnadigt sie!

Baroncelli.

Er raset! Hört ihn nicht an!

Rienzi.

Ihr Römer!
Ich macht' euch groß und frei: — den Frieden,
erhaltet ihn! Vermeidet Blut!
Seid gnädig, fleh' ich, der Tribun!

Volk
(etwas beruhigter).

Dich, unsern Retter, unsern Befreier,
bedrohte Tod von ihrer Hand.

Rienzi.

Begnadigt sie und laßt von neuem
sie das Gesetz beschwören;
nie können je sie's wieder brechen.
Ihr Nobili, könnt ihr dies schwören?

Die Nobili
(in Zerknirschung).

Wir schwören!

Cecco.

Du wirst's bereu'n!

Rienzi.

O laßt der Gnade Himmelslicht
noch einmal dringen in das Herz!
Wer euch, begnadigt, Treu' verspricht,
fühlt auch der Reue bittern Schmerz,
doch dreifach Wehe treffe sie,
verletzen sie auch diesen Eid;

Den Frevlern dann verzeihet nie;
verflucht sei'n sie in Ewigkeit!

Adriano und Irene.

Wie Sonne, die durch Wolken bricht,
löst diese Gnade jeden Schmerz;
und seiner Milde Himmelslicht
dringt segnend in ihr reuig Herz.

Colonna. Orsini. Nobili.

Ha, stolze Gnade, die er übt!
Erniedrigung und Straferlaß!
Die Schmach der Edle nie vergibt,
bis in den Tod trifft dich sein Haß!

Baroncelli. Cecco.

Unzeit'ge Gnade, die er übt!
Bereu'n wird er der Straf' Erlaß.
Wer diesen Stolzen je vergibt,
erweckt aufs neue ihren Haß!

Chor des Volkes.

In deine Hände, o Tribun,
sei der Verbrecher Los vertraut!
Du darfst nach deinem Willen tun,
da fest auf dich der Römer baut.

Rienzi
(zu den Nobili).

Euch Edlen dieses Volk verzeiht,
seid frei die besten Bürger Roms!

Adriano und Irene.

Rienzi, dir sei Preis,
dein Name hochgeehrt;
dich schmücke Lorbeerreis,
gesegnet sei dein Herd!
So lang' als Roma steht,
ans Ende aller Welt,
dein Name nie vergeht,
du holder Friedensheld!

Die Nobili.

Ha, dieser Gnade Schmach
erdrückt das stolze Herz!
Es räche bald ein Tag
der Schande blut'gen Schmerz!

Baroncelli. Cecco.

Bald schwört Verrat aufs neue
die stolze Räuberbrut.
Wer baut auf ihre Treu'?
Uns frommt allein ihr Blut!

Chor des Volkes.

Rienzi, dir sei Preis usw.

Ende des zweiten Aktes.

Dritter Akt.

Großer öffentlicher Platz in Rom, hie und da zertrümmerte Säulen und umgestürzte Kapitäle. — Noch bevor der Vorhang aufgeht, hört man die Sturmglocke heftig läuten. Wild aufgeregte Volkshaufen erfüllen die Szene.

Erste Szene.

Volk.

Vernahmt ihr all' die Kunde schon?
Schließt eure Häuser, wahrt eu'r Gut!
Die Nobili sind nachts gefloh'n,
Bald fließt in Rom der Bürger Blut! —
Rienzi, Rienzi! Sucht den Tribun!

Baroncelli
(tritt auf).

Ihr Römer, hört's, wie wir betrogen!
Des Friedens Geißeln sind entfloh'n.

Volk.

Wo ist Rienzi?

Baroncelli.
Der Rasende!
Schon gibt sie ihr Verrat uns Preis,
mit einem Schlag sind wir vertilgt: —
da gibt er Gnade, läßt sie frei! —
O Tor, wer zählt auf ihre Treu'!

Volk.
Rienzi! Rienzi! Ruft den Tribun!

Cecco
(tritt auf).
Ha! 's ist zum Rasen! Alles hin!
Schon rüsten sich die Nobili,
und nahen drohend sich der Stadt.
Ha, wie zur Unzeit kam die Milde!
Wir büßen sie mit unserm Blut.

Volk.
Schreit nach Rienzi! Ruft ihn her!
Rienzi! Rienzi! Rienzi!

Rienzi
(auftretend).
Ich kenne euren Ruf! Seh't mich,
Gleich euch, zu Zorn und Wut entflammt!
Weh' denen, die, mit Gnade überladen,
euch dennoch Eid und Treue brachen!
Ha! Dreifach Wehe treffe sie!

Das Volk. Baroncelli und **Cecco.**
Tribun! Du freveltest an uns,
da Gnade du vor Recht geübt!

Rienzi.
Ja, ich versteh' euch, tadl' euch nicht.
Fortan sei denn mein Herz gestählt,
und eisern walte das Gesetz.
Blut fließe, wenn kein Tropfen auch
Patrizierblutes übrig blieb'!
Weh' ihnen, wenn sie Roma nah'n!

Volk.
Was willst du tun? Was hast du vor?

Rienzi.

Die Freiheit Roms verteidigen
und niederschmettern die Verräter.

Baroncelli.

Das stand bei dir, das konntest du,
als unser Blut der Preis nicht war.

Volk.

Durch unser Blut bestrafst du sie nun?

Rienzi.

Ein voll'res Recht nun haben wir;
strafbarer macht die Gnade sie:
Vernichten wir die Buben jetzt,
Nennt uns die ganze Welt gerecht.

Volk.

Ha! furchtbar treffe unser Grimm
die Frevler, die treulose Brut! —
Rienzi, sprich! Was hast du vor?
Wir sind bereit und folgen dir.

Rienzi.

Ihr Römer, auf! Greift zu den Waffen,
zum Kampfe eile jeder Mann!
Der Gott, der Roma neu erschaffen,
führt euch durch seinen Streiter an!
Laßt eure neuen Fahnen wallen,
und kämpfet froh für ihre Ehre!
Den Schlachtruf lasset laut erschallen:
„Santo Spirito cavaliere!"

Baroncelli. Cecco. Volk.

Ihr Römer, auf! Greift zu den Waffen,
zum Kampfe eile jeder Mann!
Der Gott, der Roma neu erschaffen,
führt euch durch seinen Streiter an!
Laßt eure neuen Fahnen wallen,
Und kämpfet froh für ihre Ehr'!

Sie seh' die stolzen Feinde fallen,
und siegen freier Römer Speer!

(Alle stürmen unter dem Rufe: „Zu den Waffen!“ nach verschiedenen Seiten tumultuarisch ab. Man hört die Lärmtrommel schlagen.)

Zweite Szene.

Adriano
(tritt auf).

Gerechter Gott, so ist's entschieden schon!
Nach Waffen schreit das Volk, — kein Traum ist's mehr!
O Erde, nimm mich Jammervollen auf!
Wo gibt's ein Schicksal, das dem meinen gleicht?
Wer ließ mich dir verfallen, finst're Macht?
Rienzi, Unheilvoller, welch' ein Los
beschwurst du auf dies unglücksel'ge Haupt!
Wohin wend' ich die irren Schritte?
Wohin dies Schwert, des Ritters Zier?
Wend' ich's auf dich, Irenens Bruder ....
Zieh' ich's auf meines Vaters Haupt? —

(Er läßt sich erschöpft auf einer umgestürzten Säule nieder.)

In seiner Blüte bleicht mein Leben,
dahin ist all' mein Rittertum;
Der Taten Hoffnung ist verloren,
mein Haupt krönt nimmer Glück und Ruhm.
Mit trübem Flor umhüllet sich
mein Stern im ersten Jugendglanz;
durch düst're Gluten dringet selbst
der schönsten Liebe Strahl ins Herz. —

(Man hört Signale geben von der Sturmglocke.)

Wo bin ich? Ha, wo war ich jetzt? —
Die Glocke —! Gott, es wird zu spät!
Was nun beginnen! — Ha, nur ein's!
Hinaus zum Vater will ich flieh'n;
Versöhnung glückt vielleicht dem Sohne.
Er muß mich hören, denn seine Knie
umfassend sterbe willig ich.
Auch der Tribun wird milde sein;
zum Frieden wandl' ich glüh'nden Haß!

Du Gnadengott, zu dir fleh' ich,
der Lieb' in jeder Brust entflammt:
mit Kraft und Segen rüste mich,
Versöhnung sei mein heilig Amt!

(Er eilt ab.)

Dritte Szene.

(Kriegerische Signale nähern sich der Bühne. Alle waffenfähigen Bürger Roms ziehen kampfgerüstet und marschmäßig auf. Frauen und Mädchen, Greise, Kinder, Priester und Mönche geleiten die Züge. — Rienzi, ganz geharnischt und zu Pferde sitzend, Irene, ihn zu Fuß geleitend, und die Senatoren, Baroncelli und Cecco ebenfalls geharnischt, schließen den Kriegszug.)

Rienzi.

Der Tag ist da, die Stunde naht
zur Sühne tausendjähr'ger Schmach!
Er schaue der Barbaren Fall
und freier Römer hohen Sieg.
So stimmt denn an den Schlachtgesang,
er soll der Feinde Schrecken sein!
„Santo Spirito cavaliere!"

Schlachthymne.*

Volk.

„Auf, Römer, auf, für Herd und für Altäre!
Fluch dem Verräter an der Römer Ehre!
Nie sei auf Erden ihm die Schmach verzieh'n,
Tod seiner Seel', es lebt kein Gott für ihn!
Trompeten, schmettert, Trommeln, wirbelt drein!
Es soll der Sieg der Römer Anteil sein.
Ihr Rosse, stampfet, Schwerter, klirret laut,
Heut' ist der Tag', der unsre Siege schaut!
Paniere, weht, blinkt hell, ihr Speere!
„Santo Spirito cavaliere!"

(Als Rienzi dem Kriegszug das Zeichen zum Aufbruch gibt, erreicht Adriano atemlos die Bühne und wirft sich ihm in den Weg.)

Adriano.

Zurück, zurück, halt' ein, Tribun!
Lass' ab vom Kampfe, hör' mich an!

---

* Nach Bulwer, übersetzt von Bärmann.

Rienzi.

Du Ärmster, ich beklage dich!
Verfluchen mußt du dein Geschlecht!

Adriano.

Lass' ab, noch einmal fleh' ich dich!
Versuche Milde, sende mich!
Schon eilt' ich ohne dein Geheiß,
zu tun, was hohe Pflicht gebeut.
Doch ach, verschlossen jedes Tor!
Drum sieh' mich hier und hör' mein Fleh'n!
Zu meinem Vater laß mich sprechen,
Und fließen soll kein Tropfen Blut's!

Rienzi.

Unsel'ger Jüngling, warst nicht du's,
der mich gestimmt zu jener Milde,
die römisch Blut jetzt fließen macht?
Ha, schweig'! Fremd ist dem Buben Treue!

Adriano.

Tribun, bedenke, was du tust!
Noch schone Blut und sende mich!
Zum Pfand setz' ich mein Leben ein
für ew'ger Treue neuen Bund.

Rienzi.

Ihr Römer, auf, hört ihn nicht an!
Sie fordern Kampf — wohlan zum Kampf!

Adriano.

Auf meinen Knie'n beschwör ich dich!
Noch ist es Zeit, — du wirst bereu'n!

Rienzi.

Eh' du von neuem mich bewegst,
soll alle Welt zugrunde geh'n!

Adriano.

Rienzi, sieh', hier liege ich:
Willst Rache du, so nimm mein Haupt!

Rienzi.

Du rasest, Knabe! Stehe auf,
Und lass' dem Schicksal seinen Lauf!

Adriano
(mit Ingrimm sich erhebend).

Nun denn, nimm, Schicksal, deinen Lauf!

(Auf Rienzis Zeichen verläßt der ganze Kriegszug, mit ihm an der Spitze, unter Absingung des zweiten Verses der Schlachthymne, die Bühne.)

Volk.

„Auf, Römer, auf, für Freiheit und Gesetze,
bezeug' es, Welt, für unsre höchsten Schätze!
Ihr Heil'gen all', und Gottes Engelschar,
steht uns im Kampfe bei und in Gefahr!
Trompeten, schmettert, Trommeln, wirbelt drein!
Es soll der Sieg der Römer Anteil sein.
Ihr Rosse, stampfet, Schwerter, klirret laut,
heut' ist der Tag, der unsre Siege schaut!
Paniere, weht, blinkt hell, ihr Speere!
„Santo Spirito cavaliere!"

(Die Priester und Mönche haben den Kriegszug begleitet; Adriano, Irene und die Frauen bleiben zurück.)

Adriano
(umfaßt, nach einem stummen Kampfe mit seinen Gefühlen, leidenschaftlich Irene).

Leb' wohl, Irene! Ich muß hinaus.
Barmherzig ist des Vaters Schwert.

Irene
(ihn heftig haltend).

Unseliger! Bleib' hier zurück!
Nicht mächtig bist du deiner Sinne.

Adriano.

Irene, ach! Dein Umarmen selbst,
ich muß es flieh'n, mich ruft der Tod!

Irene.

Treuloser! Hast du kein Erbarmen
mit deiner, mit Irenes Not?
Ich lass' dich nicht aus meinen Armen,
Gott selbst gebeut mir diese Pflicht.

(Wie von Windstößen getragen, dringt der Schlachtlärm aus der Ferne her.)

Adriano.

Hörst du? Das ist das Mordgewühl'!
Rienzi würgt mein ganz Geschlecht.

Die Frauen
(sich auf die Kniee senkend).

Schütz', heil'ge Jungfrau, Romas Söhne,
steh' ihnen bei in Kampfesnot!
Laß' sie uns schau'n in Sieges-Schöne,
und ihren Feinden sende Tod!
Maria, sieh' im Staub uns fleh'n!
O, blick' auf uns aus Himmelshöh'n!

(Adriano macht eine heftige Bewegung zum Fliehen.)

Irene.

Unsel'ger! Sieh', es ist zu spät!
Willst sinnlos du dem Tod dich weih'n?

Adriano.

Allmächt'ger! Ja, es wird zu spät!
Ach, meine Sinne schwinden mir!

Irene.

Sieh', deinen Hals umschlinge ich;
mit meinem Leben weich' ich nur.

Adriano.

Zwiefacher Tod und Liebespein!
O Himmel! Ende meine Qual!

Adriano und Irene
(auf den Knieen).

O, heil'ge Jungfrau! Hab' Erbarmen!
Bring' Hilfe mir in dieser Not!
Umfange ihn mit Segensarmen,
beschütze ihn vor Schmach und Tod!
Maria! Sieh' im Staub mich fleh'n!
O, blick' herab aus Himmelshöh'n!

Die Frauen
(knieend).

Schütz', heil'ge Jungfrau, Romas Söhne usw.

(Der Sturm hat sich gelegt; man vernimmt deutlich den Gesang der Schlachthymne sich nähern.)

Irene.

Schon schweigt der Sturm: hört den Gesang!

Die Frauen.

Das ist der Römer Siegeslied!

Irene.

Sie nah'n, — mein Bruder hoch vor ihnen her.

Adriano.

Ha, großer Gott! So ist's entschieden!

(Der zurückkehrende Kriegszug, von den Priestern und Mönchen geleitet, langt während des Folgenden auf der Szene an: die Männer treten aus den Reihen und umarmen ihre Frauen, Schwestern und Töchter. Rienzi steigt vom Pferde, um Irene zu begrüßen.)

Die Frauen, Priester und Mönche.

Heil dir, du stolzes Siegesheer!
Willkommen, Roms siegreiche Söhne!
Heil euch! Heil! Euren Waffen Ruhm!
Auf! Streuet Blumen! Jubel töne!
Er gelte eurem Heldentum!

Rienzi.

Heil, Roma, dir! Du hast gesiegt.
Zerschmettert liegt der Feinde Heer.
Wer sagt nun noch, Rom sei nicht frei?
Colonna und Orsini sind nicht mehr.

Alles Volk

(in halb freudiger, halb schaudernder Empfindung).

Ha, kein Colonna, kein Orsini mehr!

(Die Leiche Colonnas ist auf die Bühne gebracht worden; Adriano hat sich mit einem Schrei über sie hingeworfen. — Dumpfe Trommeln deuten die Ankunft von Leichen und Verwundeten an, welche in stillen Zügen über den Hintergrund der Bühne getragen werden.)

Baroncelli.

Ach, blutig ward die Straf' erkauft!
Auch uns traf furchtbarer Verlust.
Wie viele unter diesen Frau'n
Seh'n nie den Freund, den Bruder mehr!

Adriano

(sich totenbleich von der Leiche Colonnas aufrichtend).

Weh' dem,
Der ein verwandtes Blut zu rächen hat! —

Blut'ger Tribun, blick' hieher! Sieh'! Dies ist
dein Werk. — Fluch über dich und deine Freiheit!

(Lange Pause der Erschütterung.)

Rienzi.

Ewiger Tod sei jener Los,
die euer Mut zu Staub zertrat!
Das Blut, das Roma heut' entfloß,
komm' über sie und ihren Verrat! —
Jungfrauen, weinet! Ihr Weiber, klagt!
Wehrt nicht der Tränen heiligem Strom!
Doch euren Herzen tröstend auch saget:
Die wir verloren, fielen für Rom!

Cecco. Baroncelli. Das Volk.

Furchtbar entschied das Schlachtenlos,
das Freund und Feind darniedertrat!
Das Blut, das Roma heut' entfloß,
bring' ew'gen Fluch dem schwarzen Verrat!
Jungfrauen, weinet! Ihr Weiber. klaget! usw.

Irene.

Ach, schon erfüllet ist mein Los,
was ich gefürchtet, nun ist's Tat.
Nicht darf ich weinen, nicht darf ich klagen,
lindernder Träne wehr' ich den Strom:
Stolz meinem Herzen darf ich nur sagen:
was du verloren, opferst du Rom!

Adriano.

Furchtbar erfüllt ist nun mein Los,
sie ist vollbracht, die grause Tat!
Das Blut, das dieser Wund' entfloß,
laut klagt es an des Sohnes Verrat! —
Nicht weih' ich dir des Kindes fromme Klagen,
nicht weicher Tränen heiligen Lohn;
doch soll die Nachwelt einst von dir sagen:
furchtbare Rache ward ihm vom Sohn!

(Er wendet sich zu Rienzi.)

Fluchwürdiger, der du von dir
mich stießest, da den Frieden ich

mit meinem Leben dir verbürgte,
Geschieden sind wir denn fortan,
nur Rache haben wir gemein!
Die deine stilltest du, — so zitt're
vor meiner, — du verfielest ihr!

Rienzi.

Unsinniger! — Verzeiht ihm, Römer!

Adriano.

(will abgehen; sein Blick fällt auf die hinsinkende Irene; er umfaßt sie leidenschaftlich).

Irene! Fluche dem Geschick!
Gemordet hat es unsre' Liebe.

(Rienzi gibt mit heftiger Gebärde den Trompetern das Zeichen zu einer Sieges-Fanfare.)

Rienzi

(tief erschüttert).

Ha! diese Schmerzen, tief und groß!
Doch über ihnen schwebt der Sieg. —
Noch einmal bannet jeden Gram,
da Freiheit hohen Sieg gewann! —
Entflieht, ihr herben Schmerzen!
Erschalle, Jubelchor!
Dem echten Römerherzen
geht Sieg dem Leide vor.
Ertönet, Freudenlieder,
und ehrt die Sieger hoch!
Die Freiheit kehret wieder,
zu End' ist Sklavenjoch.

Adriano und Irene.

O brennt, ihr Trennungsschmerzen,
zum Himmel schrei't empor!
Aus wild entflammten Herzen,
ihr Tränen, brecht hervor!
Zerrissen sind die Bande,
die liebend uns vereint;
für uns im Erdenlande
kein schöner Tag mehr scheint. —
Von { deines Freundes / deiner Freundin } Munde

nimm hin den letzten Kuß:
Leb' wohl! Es ruft die Stunde,
vom Glück ich scheiden muß.

Cecco. Baroncelli. Das Volk.
Entflieht, ihr herben Schmerzen usw.

(Adriano trennt sich von Irene, und stürzt, mit einer drohenden Gebärde gegen Rienzi, ab. Rienzi besteigt einen Triumphwagen und wird vom Volke dahingeführt.)

Ende des dritten Aktes.

Vierter Akt.

Breite Straße vor der Lateran-Kirche, deren Portal sich auf der Seite des Vordergrundes zeigt. Es ist Nacht. Baroncelli und mehrere Bürger, alle verhüllt, treffen zusammen.

Erste Szene.

Baroncelli.
Wer war's, der euch hierher beschied?

Chor.
Er war verhüllt, unkenntlich uns.

Baroncelli.
Wißt ihr, daß Deutschlands Abgesandte
für immer Rom verlassen?

Chor.
Ha!
So zürnt der neue Kaiser Rom?
(Cecco und andre Bürger treten auf.)

Cecco.
Euch treffe ich? — So seid auch ihr
hierher beschieden?

Baroncelli.
Cecco auch?
Kennst du die schlimme Neuigkeit?

Cecco.

Daß die Gesandten uns verlassen?
Das danken wir dem Übermut,
mit dem Rienzi Deutschlands Fürsten
die römische Kaiserwahl bestritt.

Baroncelli.

Wir werden's büßen; — mit dem Papst
versteht der neue Kaiser sich.

Chor.

Und wer bleibt dann zu unserm Schutz?

Baroncelli.

Wißt noch, was mir nicht recht gefällt:
Raimondo auch ist abgereist.

Chor.

Was sagst du? Wie? Auch der Legat?

Baroncelli.

Wohl weiß ich, daß bei seiner Flucht
Colonna an den Papst sich wandte,
und ihm versprach, der Kirche Schutz
durch seine Macht zu übernehmen.

Cecco.

Was sagt der Papst zu seinem Tod?

Baroncelli.

Dies das Geringste! Doch was sagt
zum Tode eurer Brüder ihr?

Chor.

Entsetzlich blutiger Verlust!

Baroncelli.

Glaubt ihr, Rienzis Milde war's,
die zu der Gnade ihn bewog?
Klar sehe ich, es war Verräterei.

Chor.

Verräterei? Wie sie beweisen?

Baroncelli.
Verbindung sucht er mit den Nobili',
ihr wißt, Irene liebt Colonnas Sohn;
nun, um den Preis seiner Begnadigung
hofft' er zum Bund Colonna zu bewegen.

Chor und Cecco.
Und darum strömte unser Blut?
Weh' ihm, wenn dies sich wahr erweist!
Ha, Baroncelli, stell uns Zeugen!
(Adriano tritt, in einen Mantel gehüllt, hervor.)

Adriano.
Ich bin ein Zeuge, er sprach wahr.

Chor und Cecco.
Und wer bist du?

Adriano
(gibt sich zu erkennen).
Colonnas Sohn!
(Zurückschaudernd für sich.)
Colonna, ach, darf ich ihn nennen,
der aus dem Grab mir fluchend droht?!
Lass' dich versöhnen, blut'ger Schatten,
wend' ab von mir den düstern Blick! —
Nicht eher soll mein Arm ermatten,
bis er gerächet dein Geschick! —
(Er wendet sich schnell wieder zu den Bürgern.)
Ihr Männer — ja, ich bin Colonnas Sohn!
Hört mich! Unwürdig seiner Macht
ist der Tribun, der euch verriet.
Ihr Römer, seid auf eurer Hut!
Der Kaiser droht, die Kirche zürnt.

Baroncelli. Cecco. Chor.
Ha, der Verräter, dem wir dienten,
der seiner Ehrfurcht preisgab unser Blut,
in das Verderben stürzt er uns!
Ha, Rache ihm!

Adriano.

Ja, Rache ihm!
Ich sei es selbst, der sie vollzieht.
Des Vaters blut'ge Schmach zu rächen,
treibt mich ein heiliges Gebot:
zum Himmel auf schreit sein Verbrechen;
der Frevler büß' es mit dem Tod!

Baroncelli. Cecco. Chor.

Des Hochverrates Schmach zu rächen,
treibt Ehre uns und herbe Not:
zum Himmel auf schreit sein Verbrechen;
der Frevler büß' es mit dem Tod!

(Der Tag bricht an.)

Cecco.

Doch seht, die Nacht ist schon gewichen!
Sagt, brechen wir in offener Empörung los?

Baroncelli.

Durch Festespomp sucht der Tribun
zu übertäuben unsere Not;
ein feierlich Te Deum heut'
soll danken für den blut'gen Sieg.

Adriano.

So macht's zum Fest, und straft ihn heut'!

Alle.

Vor aller Augen sei's getan!

(Alle wenden sich zum Agbange, als ihnen ein Zug entgegen tritt, in welchem sich Raimondo, begleitet von Priestern und Mönchen, über die Straße in die Kirche begibt.)

Baroncelli.

Seht, welcher Zug!

Chor.

Der Kardinal!

Cecco.

Ha, wie! ist er zurückgekehrt?

Baroncelli.

Und das Te Deum hält er selbst?

Chor.

Die Kirche für Rienzi!

Cecco.

Nichts
vermögen wir — allmächtig schützt
die Kirche ihn.

Adriano.

So schnell erlischt,
Elende, eu'r gerechter Zorn?
Sei's an den Stufen des Altars, —
verfallen ist er meinem Arm.

(Er stellt sich, in seinen Mantel verhüllt, an den Pfosten der Kirchtüre auf.)

Cecco.

Es naht der Zug, schließt euch an mich;
erwartet still so, wie sich's fügt!

(Alle Verschworene ziehen sich an den Eingang der Kirche hin, so daß die ganze runde Treppe von ihnen besetzt wird.)

Zweite Szene.

(Ein festlicher Zug betritt in feierlicher Haltung die Bühne und stellt sich, dem Eingange des Laterans zugewendet, auf. Rienzi in Festgewändern, Irene an der Hand führend, hält bei dem Anblicke der Verschworenen an, welche ihm, weniger durch Gebärden als durch ihre Stellung, den Eintritt in die Kirche streitig zu machen scheinen.)

Rienzi

(die Verschworenen ernst anblickend).

Ihr nicht beim Feste? Achtet ihr
so gering den Sieg, nicht dankenswert?

Adriano

(in seiner früher angenommenen Stellung, für sich).

O Gott! Irene an seiner Seite!
Ihn schützt ein Engel, — wie vollend' ich's?

Rienzi.

Wie, oder ist der Mut dahin,
da ihr die Brüder fallen sah't?
Sind dafür jene nicht vernichtet,
die sonst, als ihr noch friedlich war't,
euch Väter, Söhne kalt erschlugen,
und eure Weiber schändeten?

O, für wie weit gering're Not
weiht' einst der Römer sich dem Tod!
Doch ihr schlugt euch für Ehr' und Ruhm,
Für eurer Freiheit Heiligtum!

(Die Verschworenen sind wie geschlagen, sie drücken durch Gebärden ihre Beschämung und Verlegenheit aus.)

Rienzi.

(den Eindruck, den er gemacht, gewahrend, fährt feuriger fort).

Ihr habt gesiegt, — o laßt mich nimmer ahnen,
daß ihr den Sieg, der Ruhm euch gab, verwünscht!
Trau't fest auf mich, den Tribunen,
haltet getreu an meiner Seite!
Gott, der bisher mich führte,
Gott steht mir bei, verläßt mich nie!

Die Verschworenen

(die Hüte schwenkend, teilen sich ehrfurchtsvoll, um Rienzi Platz zu machen.)

Lang' lebe der Tribun!

Adriano.

Ha, feige Sklaven!
Soll ich allein —? soll vor Irenen selbst —?

(Er tut einen zweifelhaften Griff nach dem Dolche; Rienzi ist im Begriffe, die Treppe zu betreten, als man aus dem Innern des Laterans einen düstern Gesang vernimmt.)

Gesang aus der Kirche.

Vae, vae tibi maledicto!
Jam te justus ense stricto
Vindex manet angelus.
Vae, spem nullam maledictus
Foveat, Gehennae rictus
Jamjam hiscit flammeus!

Rienzi.

(einige Schritte zurücktretend).

Wie schauerlich! Welch' ein Te Deum?

Chor.

Uns faßt ein Grauen, — welche Töne!

(Rienzi ermannt sich und gibt ein Zeichen, worauf sich der Zug wieder ordnet und nach der Kirche zu in Bewegung setzt. Als Rienzi auf der Hälfte der Treppe angelangt ist erscheint am Portal des Laterans Raimondo, umgeben von Priestern und Mönchen.)

Raimondo.

Zurück, dem Reinen nur
erschließt die Kirche sich!
Du aber bist verflucht,
Im Bann ist, wer dir treu!

Volk

(nach allen Seiten hin von Rienzi fliehend).

Fliehet hin! Er ist verflucht!

(Die Kirchtüre hat sich krachend geschlossen, an ihr angeheftet erblickt man die Bannbulle. Rienzi ist betäubt bis in die Mitte der Bühne zurückgewichen, wo er, in dumpfes Brüten versunken, stehen bleibt. Irene ist an seiner Seite hingesunken. Die ganze Bühne ist schnell leer geworden, nur Adriano, der seinen Platz nicht verlassen, steht an der Kirchtüre. — Der Gesang in der Kirche verstummt. Adriano geht wankenden Schrittes auf Irene zu und beugt sich, leise flüsternd, zu ihr herab.)

Adriano.

Irene, komm', flieh' diesen Ort —
zu mir — ich bin's, dein Adriano!

Irene

(langsam wieder zu sich kommend).

Du hier? Was willst du? Was geschah?

Adriano.

Der Boden brennt zu deinen Füßen!
Auf, eile, flieh'! — Dein Freund bin ich —
sieh' her — ich bin's! dein Geliebter! —

Irene.

Mein Bruder — sprich, wo ist mein Bruder?

Adriano.

Er ist verflucht und ausgestoßen
vom Heil des Himmel und der Erden,
verflucht mit ihm, wer ihm zur Seite; —
Doch rett' ich dich, flieh' seine Nähe!

Irene.

Mein Bruder? — Ha, hinweg, Unsel'ger! —
Rienzi, Rienzi! o mein Bruder!

(Sie wirft sich an Rienzis Brust)

Adriano

(wütend).

Wahnsinnige! Verdirb mit ihm! (Er eilt ab.)

Rienzi

(erwacht aus seiner Betäubung; er fühlt Irene an seiner Brust, richtet sie auf und blickt ihr gerührt in die Augen).

Irene, du? — Noch gibt's ein Rom!

(Sie verbleiben in einer langen Umarmung. Während der Gesang in der Kirche verhallt, fällt langsam der Vorhang.)

Gesang aus der Kirche.

Vae, vae tibi maledicto etc.

Ende des vierten Aktes.

Fünfter Akt.

(Eine Halle im Kapitol. Rienzi allein im Gebet.)

Erste Szene.

Rienzi.

Allmächt'ger Vater, blick' herab,
hör' mich im Staube zu dir fleh'n!
Die Macht, die mir dein Wunder gab,
lass' jetzt noch nicht zugrunde geh'n!
Du stärktest mich, du gabst mir Kraft,
verlieh'st mir hohe Eigenschaft,
zu hellen den, der niedrig denkt,
zu heben, was im Staub versenkt.
Du wandeltest des Volkes Schmach
zu Hoheit, Glanz und Majestät: —
o Gott, vernichte nicht das Werk,
das dir zum Preis errichtet steht!
Ach, löse, Herr, die tiefe Nacht,
die noch der Menschen Seele deckt!
Schenk' uns den Abglanz deiner Macht,
die sich in Ewigkeit erstreckt!
Mein Herr und Vater, blick' herab
auf meinen Staub aus deinen Höh'n:
mein Gott, der hohe Kraft mir gab,
erhör' mein tief=inbrünstig Fleh'n!

(Er neigt sein Haupt wie zur feierlichsten Andacht.)

Zweite Szene.

(Irene ist aufgetreten und hat Rienzi mit Rührung betrachtet. Rienzi erhebt sich, beide umarmen sich enthusiastisch.)

Rienzi.

Verläßt die Kirche mich, zu deren Ruhm
mein Werk begann, — verläßt mich auch das Volk,
das ich zu diesem Namen erst erhob, —
verläßt mich jeder Freund, den mir das Glück
erschuf, bleibt Zweies doch mir ewig treu:
der Himmel selbst und meine Schwester!

Irene.

Mein Bruder, ja, noch kenne ich die Lehren,
in denen du mich schwaches Weib erzogst:
du machtest mich zu einer Römerin, —
sieh' denn, ob ich die Lehre treu befolgt!
Den letzten Römer lass' ich nie, sei auch
der Preis das Glück des Lebens und der Liebe!
Rienzi, sag': hab' ich mich stark bewährt?

Rienzi.

Irene, meine Heldenschwester!

Irene.

Weißt
du auch, was: einer Lieb' entsagen, heißt?
O nein, du hast ja nie geliebt!

Rienzi.

Wohl liebt' auch ich! — O Irene,
kennst du nicht mehr meine Liebe?
Ich liebte glühend meine hohe Braut,
seit ich zum Denken, Fühlen bin erwacht,
seit mir, was einstens ihre Größe war,
erzählte der alten Ruinen Pracht.
Ich liebte schmerzlich meine hohe Braut,
da ich sie tief erniedrigt sah,
schmählich mißhandelt, grau'nvoll entstellt,
geschmäht, entehrt, geschändet und verhöhnt!
Ha, wie ihr Anblick meinen Zorn entbrannte!

Ha, wie ihr Jammer Kraft gab meiner Liebe!
Mein Leben weihte ich nur einzig ihr,
ihr meine Jugend, meine Manneskraft;
ja, sehen wollt' ich sie, die hohe Braut,
gekrönt als Königin der Welt: —
Denn wisse, Roma heißt meine Braut!

Irene.

Treulose Braut, Verachtung dir!

Rienzi.

Ermiß denn meinen Schmerz, da ich
entsagen dieser Liebe soll!

Irene.

Rienzi, o mein großer Bruder,
blick' in mein tränenloses Auge,
sieh' auf der Wange tiefen Gram,
empfinde, was dies Herz bezwang,
und sag': ist Roma untreu dir?

Rienzi.

Irene, ach! selbst deine Treue
bricht mir das Herz. Was willst du tun?
Im Bann bin ich; verflucht bist du
an meiner Seite, und mein Werk —
ich fühl' es, — ist vollendet bald.
Ich sei das Opfer — warum du?
Gedenkst du Adrianos nicht?
Er haßt nur mich und ist versöhnt,
wenn ich gefallen. — Bleibe sein!

Irene.

Rienzi! — Ha, was höre ich?
Zu deiner Schwester sprichst du so?

Rienzi.

Kein Rom gibt's mehr, sei denn ein Weib!

Irene.

Ich sei die letzte Römerin!

Rienzi.

Ach, mehre so nicht meinen Gram!

Irene.

Ermorde mich — ich lass' dich nie!

Rienzi
(überwältigt).

Komm', stolze Jungfrau, an mein Herz!

Beide.

In unsrem treuen Bunde,
in dieser keuschen Brust
lebt Roma noch zur Stunde,
der Größe sich bewußt.
Blickt uns ins feste Auge
und sagt, ob Roma fiel?
Mit unsrem letzten Hauche
Steckt Gott ihr erst das Ziel.

Rienzi.

Es sei! Noch einmal will ich mich denn zeigen,
noch einmal tönen soll mein Ruf,
zu wecken Rom aus seinem Schlaf.

(Er geht ab.)

Dritte Szene.

(Als Irene ebenfalls abgehen will, tritt ihr Adriano, bis zum Wahnsinn aufgeregt, mit entblößtem Schwerte entgegen.)

Szenische Bemerkung. Von Adrianos Auftritt an wird es immer finsterer, so daß die Szene in völliger Nacht endigt. Bald wachsendes, bald abnehmendes, im Ganzen aber immer näher kommendes Volksgetümmel wird von außen her vernommen; der grelle Schein von Feuerbränden erhellt blitzartig das Dunkel der Szene durch die Fenster, deren Scheiben durch Steinwürfe zerschlagen werden. — Diese Steigerung des Aufruhrs muß jedoch erst gegen das Ende der Szene eintreten.

Adriano.

Du hier, Irene? Treff' ich dich
noch in des Fluchbelad'nen Haus?

Irene.

Entsetzlicher, du wagst es noch,
des Reinen Schwelle zu betreten?
Entflieh'!

Adriano.

Wahnsinnige, noch Trotz?
Ach, du kennst dein Verderben nicht!
Doch rett' ich dich. — Flieh', komm' mit mir!

Irene.

Hier, bei dem Letzten, den der Name
des Römers ziert, ist mein Asyl!
Ihr seid Treulose, Schändliche!
Geh', es gibt keine Liebe mehr!

Adriano
(das Schwert fallen lassend).

Ha, meine Liebe, ja, ich fühl's, —
ist Liebe nicht, ist Raserei!
Irene, Irene, sieh' mich knien!
Du schwurest einst mir ew'ge Treue —
versünd'ge nicht durch Meineid dich!
Wohl kenne ich noch meinen Schwur;
ich schwur: Tod und Verderben solle
mir Losung sein, um jedes Band
und jede Schranke zu zertrümmern: —
dies war mein Schwur, ich halt' ihn jetzt;
Tod und Verderben, sieh', sind da!
Dein Bruder ward von Gott verflucht,
verflucht von mir, von aller Welt;
das Volk, es ras't, kennt den Verrat —
dies Kapitol — bald steht's nicht mehr;
schon wird der Feuerbrand genährt;
wer hier betroffen, ist verflucht,
Sein Tod dem Mörder ein Verdienst;
in meiner Hand zuckt selbst der Stahl,
dein Bruder fällt — er fällt durch mich! —
Tod und Verderben, sieh', sind da!
Nun bist du mein! Sag', bin ich treu?
Zu deinen Füßen lieg' ich hier,
sieh' meine Liebe, meine Treu'!

Irene.

Verruchter! Die Hölle ras't in dir!
Nichts hab' ich mehr mit dir gemein!

Hier steh' ich, eine Römerin, —
nur meine Leiche nennst du dein!

Adriano.

Sie kommen, ha! die Flamme glüht,
Entsetzen, Wahnsinn — auf, Irene!

Irene.

Lass' mich, ich fühle Riesenkraft;
Gott stärkt mich, dir zu widersteh'n.

Adriano.

Du darfst nicht sterben, dein Tod trifft mich!
Komm' fort, ich reiße dich hinweg!

Irene

(Adriano von sich stoßend).

Vergeh', Wahnsinniger! Frei bin ich!

(Ab.)

Adriano

(ist zusammengesunken. Nach einer Pause rafft er sich mit starrem Blick wieder auf. Wie im Wahnsinn).

O, du bist mein! Durch Flammen selbst
find' ich zu dir den Weg!

(Er stürzt ab.)

Vierte Szene.

Die Szene verwandelt sich in den Platz vor dem Kapitol, welches selbst den Hintergrund einnimmt. Volkshaufen in wütender Aufregung, mit Feuerbränden strömen von allen Seiten herbei. Baroncelli und Cecco unter dem Volke.

Chor des Volkes.

Herbei! Herbei! Kommt all' herbei! —
Bringt Steine her und Feuerbrand!
Er ist verflucht, er ist gebannt!
Verderben treffe ihn und Tod!
Auf, ehrt der Kirche Hochgebot!

(Rienzi erscheint auf einem Altane des Kapitols.)

Chor.

Er ist's! Der Fluchbelad'ne trotzt;
auf, steinigt ihn!

Rienzi.
Kennt ihr mich nicht?
Es fordert Ruhe der Tribun.

Baroncelli.
Hört ihn nicht an!

Chor.
Hört ihn nicht an!

Rienzi.
Entartete! Sagt, zeigt ihr so den Römerstolz?

Cecco.
Bringt Steine her!

Chor.
Auf, steinigt ihn!

Rienzi.
O sagt, wer macht' euch groß und frei?
Gedenkt ihr nicht des Jubels mehr,
mit dem ihr damals mich begrüßt,
als Freiheit ich und Frieden gab?
Um euretwillen fleh' ich euch:
gedenket eures Römerschwurs!

Baroncelli.
Hört ihn nicht an! Er bezaubert euch!

Chor.
Fangt an, werft Feuer in das Kapitol!
(Von allen Seiten wirft das Volk Feuerbrände in das Kapitol.)

Rienzi.
Furchtbarer Hohn! Wie, ist dies Rom?
Elende! unwert eures Namens,
der letzte Römer fluchet euch!
Verflucht, vertilgt sei diese Stadt!
Vermod're und verdorre, Rom!
So will es dein entartet Volk!

(Das Feuer greift immer weiter um sich. Irene erscheint bei Rienzi auf dem Altan. Sie umschlingen sich.)

Chor.

Bald faßt ihn schon der Feuerbrand,
er ist verflucht, er ist gebannt;
Verderben treffe ihn und Tod!
Auf, ehrt der Kirche Hochgebot!

(Adriano erreicht atemlos an der Spitze der zurückkehrenden Nobili die Bühne. Er erblickt Irenen an Rienzis Seite, von Flammen umgeben, auf dem Altane und eilt auf das Kapitol zu.)

Adriano.

Irene! Irene! Auf, durch die Flammen!

(Mit einem furchtbaren Krach stürzt das Kapitol zusammen und begräbt auch Adriano mit unter seinen Trümmern. Die Nobili hauen auf das Volk ein.)

Ende der Oper.

Ein deutscher Musiker in Paris.

Novellen und Aufsätze.

(1840 und 1841.)

Kurz nach dem bescheidenen Leichenbegängnisse meines unlängst in Paris verstorbenen Freundes R . . . hatte ich mich hingesetzt und des Hingeschiedenen Wunsche gemäß die kurze Geschichte seiner Leiden in dieser glänzenden Weltstadt niedergeschrieben, als mir unter seinen hinterlassenen Papieren, aus denen ich schließlich einige vollständige Aufsätze mitzuteilen beabsichtige, die mit ziemlicher Liebe ausgesponnene Erzählung seiner Reise nach Wien und seines Besuches bei Beethoven in die Hände kam. Ich fand darin einen wunderlichen Zusammenhang mit dem, was ich soeben aufgezeichnet hatte. Dieser bestimmte mich besonders, dieses Stück seines Tagebuchs dem von mir verfaßten Berichte über das traurige Ende meines Freundes hier vorangehen zu lassen, da es eine frühere Periode aus dem Leben desselben bezeichnet und zumal imstande sein wird, im voraus einiges Interesse für den Verstorbenen zu erwecken.

1.

Eine Pilgerfahrt zu Beethoven.

Not und Sorge, du Schutzgöttin des deutschen Musikers, falls er nicht etwa Kapellmeister eines Hoftheaters geworden ist, — Not und Sorge, deiner sei auch bei dieser Erinnerung aus meinem

Leben sogleich die erste rühmendste Erwähnung getan! Laß dich besingen, du standhafte Gefährtin meines Lebens! Du hieltest treu zu mir und hast mich nie verlassen, lächelnde Glückswechsel hast du stets mit starker Hand von mir abgewehrt, hast mich stets gegen Fortunens lästige Sonnenblicke beschützt! Mit schwarzem Schatten hast du mir stets die eitlen Güter dieser Erde verhüllt: habe Dank für deine unermüdliche Anhänglichkeit! Aber kann es sein, so suche dir mit der Zeit einmal einen andern Schützling, denn bloß der Neugierde wegen möchte ich gern einmal erfahren, wie es sich auch ohne dich leben ließe. Zum wenigsten bitte ich dich, ganz besonders unsre politischen Schwärmer zu plagen, die Wahnsinnigen, die Deutschland mit aller Gewalt unter ein Szepter vereinigen wollen: — es würde ja dann nur ein einziges Hoftheater, somit nur eine einzige Kapellmeisterstelle geben! Was sollte dann aus meinen Aussichten, aus meinen einzigen Hoffnungen werden, die schon jetzt nur bleich und matt vor mir schweben, jetzt — wo es doch der deutschen Hoftheater so viele gibt? — Jedoch — ich sehe, ich werde frevelhaft. Verzeih', o Schutzgöttin, den soeben ausgesprochenen, vermessenen Wunsch! Du kennst aber mein Herz, und weißt, wie ich dir ergeben bin und ergeben bleiben werde, selbst wenn es in Deutschland tausend Hoftheater geben würde! Amen!

— Vor diesem meinem täglichen Gebete beginne ich nichts, also auch nicht die Aufzeichnung meiner Pilgerfahrt zu Beethoven.

Für den Fall, daß dieses wichtige Aktenstück nach meinem Tode veröffentlicht werden dürfte, halte ich es aber auch noch für nötig, zu sagen, wer ich bin, weil ohne dies vielleicht vieles darin unverständlich bleiben könnte. Wisset daher, Welt und Testamentsvollstrecker!

Eine mittelmäßige Stadt des mittleren Deutschlands ist meine Vaterstadt. Ich weiß nicht recht, wozu man mich eigentlich bestimmt hatte, nur entsinne ich mich, daß ich eines Abends zum ersten Male eine Beethovensche Symphonie aufführen hörte, daß ich darauf Fieber bekam, krank wurde, und als ich wieder genesen, Musiker geworden war. Aus diesem Umstande mag es wohl kommen, daß, wenn ich mit der Zeit wohl auch andre schöne Musik kennen lernte, ich doch Beethoven vor allem liebte, verehrte und anbetete. Ich kannte keine Lust mehr, als mich so ganz in die Tiefe dieses Genius zu versenken, bis ich mir endlich ein-

bildete, ein Teil desselben geworden zu sein, und als dieser kleinste Teil fing ich an, mich selbst zu achten, höhere Begriffe und Ansichten zu bekommen, kurz das zu werden, was die Gescheiten gewöhnlich einen Narren nennen. Mein Wahnsinn war aber sehr gutmütiger Art, und schadete niemandem; das Brot, was ich in diesem Zustande aß, war sehr trocken, und der Trank, den ich trank, sehr wässerig, denn Stundengeben wirft bei uns nicht viel ab, verehrte Welt und Testamentsvollstrecker!

So lebte ich einige Zeit in meinem Dachstübchen, als mir eines Tages einfiel, daß der Mann, dessen Schöpfungen ich über alles verehrte, ja noch lebe. Es war mir unbegreiflich, bis dahin noch nicht daran gedacht zu haben. Mir war nicht eingefallen, daß Beethoven vorhanden sein, daß er Brot essen und Luft atmen könne, wie unsereins; dieser Beethoven lebte ja aber in Wien, und war auch ein armer, deutscher Musiker!

Nun war es um meine Ruhe geschehen! Alle meine Gedanken wurden zu dem einen Wunsch: Beethoven zu sehen! Kein Muselmann verlangte gläubiger, nach dem Grabe seines Propheten zu wallfahrten, als ich nach dem Stübchen, in dem Beethoven wohnte.

Wie aber es anfangen, um mein Vorhaben ausführen zu können? Nach Wien war eine große Reise, und es bedurfte Geld dazu; ich Armer gewann aber kaum, um das Leben zu fristen! Da mußte ich denn außerordentliche Mittel ersinnen, um mir das nötige Reisegeld zu verschaffen. Einige Klaviersonaten, die ich nach dem Vorbilde des Meisters komponiert hatte, trug ich hin zum Verleger, der Mann machte mir mit wenigen Worten klar, daß ich ein Narr sei mit meinen Sonaten; er gab mir aber den Rat, daß, wollte ich mit der Zeit durch Kompositionen ein Paar Taler verdienen, ich anfangen sollte, durch Galopps und Potpourris mir ein kleines Renommee zu machen. — Ich schauderte; aber meine Sehnsucht, Beethoven zu sehen, siegte; ich komponierte Galopps und Potpourris, konnte aber in dieser Zeit aus Scham mich nie überwinden, einen Blick auf Beethoven zu werfen, denn ich fürchtete ihn zu entweihen.

Zu meinem Unglück bekam ich aber diese ersten Opfer meiner Unschuld noch gar nicht einmal bezahlt, denn mein Verleger erklärte mir, daß ich mir erst einen kleinen Namen machen müßte. Ich schauderte wiederum und fiel in Verzweiflung. Diese Ver-

zweiflung brachte aber einige vortreffliche Galopps hervor. Wirklich erhielt ich Geld dafür, und endlich glaubte ich genug gesammelt zu haben, um damit mein Vorhaben auszuführen. Darüber waren aber zwei Jahre vergangen, während ich immer befürchtete, Beethoven könne sterben, ehe ich mir durch Galopps und Potpourris einen Namen gemacht habe. Gott sei Dank, er hatte den Glanz meines Namens erlebt! — Heiliger Beethoven, vergib mir dieses Renommee, es ward erworben, um dich sehen zu können!

Ha, welche Wonne! Mein Ziel war erreicht! Wer war seliger als ich! Ich konnte mein Bündel schnüren und zu Beethoven wandern. Ein heiliger Schauer erfaßte mich, als ich zum Tore hinausschritt und mich dem Süden zuwandte! Gern hätte ich mich wohl in eine Diligence gesetzt, nicht weil ich die Strapaze des Fußgehens scheute — (o, welche Mühseligkeiten hätte ich nicht freudig für dieses Ziel ertragen!) — sondern weil ich auf diese Art schneller zu Beethoven gelangt wäre. Um aber Fuhrlohn zahlen zu können, hatte ich noch zu wenig für meinen Ruf als Galoppkomponist getan. Somit ertrug ich alle Beschwerden und pries mich glücklich, so weit zu sein, daß sie mich ans Ziel führen konnten. O, was schwärmte ich, was träumte ich! Kein Liebender konnte seliger sein, der nach langer Trennung zur Geliebten seiner Jugend zurückkehrt. —

So zog ich in das schöne Böhmen ein, das Land der Harfenspieler und Straßensänger. In einem kleinen Städtchen traf ich auf eine Gesellschaft reisender Musikanten; sie bildeten ein kleines Orchester, zusammengesetzt aus einem Baß, zwei Violinen, zwei Hörnern, einer Klarinette und einer Flöte; außerdem gab es eine Harfnerin und zwei Sängerinnen mit schönen Stimmen. Sie spielten Tänze und sangen Lieder; man gab ihnen Geld und sie wanderten weiter. Auf einem schönen schattigen Plätzchen neben der Landstraße traf ich sie wieder an; sie hatten sich da gelagert und hielten ihre Mahlzeit. Ich gesellte mich zu ihnen, sagte, daß ich auch ein wandernder Musiker sei, und bald wurden wir Freunde. Da sie Tänze spielten, frug ich sie schüchtern, ob sie auch meine Galopps schon spielten? Die Herrlichen! Sie kannten meine Galopps nicht! O, wie mir das wohl tat!

Ich frug, ob sie nicht auch andre Musik als Tanzmusik machten? „Ei wohl", antworteten sie, „aber nur für uns, und

nicht vor den vornehmen Leuten." — Sie packten ihre Musikalien aus — ich erblickte das große Septuor von Beethoven; staunend frug ich, ob sie auch dies spielten?

„Warum nicht?" — entgegnete der Älteste; — „Joseph hat eine böse Hand und kann jetzt nicht die zweite Violine spielen, sonst wollten wir uns gleich damit eine Freude machen."

Außer mir, ergriff ich sogleich die Violine Josephs, versprach ihn nach Kräften zu ersetzen, und wir begannen das Septuor.

O, welches Entzücken! Hier, an einer böhmischen Landstraße, unter freiem Himmel das Beethovensche Septuor von Tanzmusikanten, mit einer Reinheit, einer Präzision und einem so tiefen Gefühle vorgetragen, wie selten von den meisterhaftesten Virtuosen! — Großer Beethoven, wir brachten dir ein würdiges Opfer!

Wir waren soeben im Finale, als — die Chaussee bog sich an dieser Stelle bergauf — ein eleganter Reisewagen langsam und geräuschlos herankam, und endlich dicht bei uns still hielt. Ein erstaunlich langer und erstaunlich blonder junger Mann lag im Wagen ausgestreckt, hörte unsrer Musik mit ziemlicher Aufmerksamkeit zu, zog eine Brieftasche hervor und notierte einige Worte. Darauf ließ er ein Goldstück aus dem Wagen fallen, und weiter fortfahren, indem er zu seinem Bedienten wenige englische Worte sprach, woraus mir erhellte, daß dies ein Engländer sein müsse.

Dieser Vorfall verstimmte uns; zum Glück waren wir mit dem Vortrage des Septuors fertig. Ich umarmte meine Freunde und wollte sie begleiten, sie aber erklärten, daß sie von hier aus die Landstraße verlassen und einen Feldweg einschlagen würden, um für diesmal zu ihrem Heimatsdorfe zurückzukehren. Hätte nicht Beethoven selbst meiner gewartet, ich würde sie gewiß auch dahin begleitet haben. So aber trennten wir uns gerührt und schieden. Später fiel mir auf, daß niemand das Goldstück des Engländers aufgehoben hatte. —

Im nächsten Gasthof, wo ich einkehrte, um meine Glieder zu stärken, saß der Engländer bei einem guten Mahle. Er betrachtete mich lange; endlich sprach er mich in einem passabeln Deutsch an.

„Wo sind Ihre Kollegen?" frug er.

„Nach ihrer Heimat", sagte ich.

„Nehmen Sie Ihre Violine, und spielen Sie noch etwas" — fuhr er fort — „hier ist Geld!"

Das verdroß mich; ich erklärte, daß ich nicht für Geld spielte, außerdem auch keine Violine hätte, und setzte ihm kurz auseinander, wie ich mit jenen Musikanten zusammengetroffen war.

„Das waren gute Musikanten" — versetzte der Engländer — „und die Symphonie von Beethoven war auch sehr gut."

Diese Äußerung frappierte mich; ich frug ihn, ob er Musik treibe?

„Yes" — antwortete er — „ich spiele zweimal in der Woche die Flöte, Donnerstags blase ich Waldhorn, und Sonntags komponiere ich."

Das war viel; ich erstaunte. — In meinem Leben hatte ich nichts von reisenden englischen Musikern gehört; ich fand daher, daß sie sich sehr gut stehen müßten, wenn sie in so schönen Equipagen ihre Wanderungen ausführen könnten. — Ich frug, ob er Musiker von Profession sei?

Lange erhielt ich gar keine Antwort; endlich brachte er sehr langsam hervor, daß er viel Geld habe.

Mein Irrtum wurde mir einleuchtend, denn ich hatte ihn jedenfalls mit meiner Frage beleidigt. Verlegen schwieg ich, und verzehrte mein einfaches Mahl.

Der Engländer, der mich abermals lange betrachtet hatte, begann aber wieder. „Kennen Sie Beethoven?" — frug er mich.

Ich entgegnete, daß ich noch nie in Wien gewesen sei, und jetzt eben im Begriff stehe, dahin zu wandern, um die heißeste Sehnsucht zu befriedigen, die ich hege, den angebeteten Meister zu sehen.

„Woher kommen Sie?" — frug er. — „Von L . . . ." — „Das ist nicht weit! Ich komme von England, und will auch Beethoven kennen lernen. Wir werden Beide ihn kennen lernen; er ist ein sehr berühmter Komponist." —

Welch' wunderliches Zusammentreffen! — dachte ich bei mir. Hoher Meister, wie Verschiedene ziehst du nicht an! Zu Fuß und zu Wagen wandert man zu dir! — Mein Engländer interessierte mich; ich gestehe aber, daß ich ihn seiner Equipage wegen wenig beneidete. Es war mir, als wäre meine mühselige Pilgerfahrt zu Fuße heiliger und frömmer, und ihr Ziel müßte

mich mehr beglücken, als jenen, der in Stolz und Hoffahrt dahin zog.

Da blies der Postillon; der Engländer fuhr fort, nachdem er mir zugerufen, er würde Beethoven eher sehen als ich.

Ich war kaum einige Stunden zu Fuße gefolgt, als ich ihn unerwartet wieder antraf. Es war auf der Landstraße. Ein Rad seines Wagens war gebrochen; mit majestätischer Ruhe saß er aber noch darin, sein Bedienter hinten auf, trotzdem daß der Wagen ganz auf der Seite hing. Ich erfuhr, daß man den Postillon zurückerwartete, der nach einem ziemlich entfernten Dorfe gelaufen sei, um einen Schmied herbeizuschaffen. Man hatte schon lange gewartet; da der Bediente nur englisch sprach, entschloß ich mich, selbst nach dem Dorfe zu gehen, um Postillon und Schmied anzutreiben. Wirklich traf ich den erstern in einer Schenke, wo er beim Branntwein sich nicht sonderlich um den Engländer kümmerte; doch brachte ich ihn mit dem Schmied bald zu dem zerbrochenen Wagen zurück. Der Schade war geheilt; der Engländer versprach mir, mich bei Beethoven anzumelden, und — fuhr davon.

Wie sehr war ich verwundert, als ich am folgenden Tage ihn wiederum auf der Landstraße antraf! Diesmal aber ohne zerbrochenem Rad, hielt er ganz ruhig mitten auf dem Wege, las in einem Buche, und schien zufrieden zu sein, als er mich meines Weges daherkommen sah.

„Ich habe hier schon sehr viele Stunden gewartet", sagte er, „weil mir hier eingefallen ist, daß ich Unrecht getan habe, Sie nicht einzuladen, mit mir zu Beethoven zu fahren. Das Fahren ist viel besser als das Gehen. Kommen Sie in den Wagen."

Ich war abermals erstaunt. Eine kurze Zeit schwankte ich wirklich, ob ich sein Anerbieten nicht annehmen sollte; bald aber erinnerte ich mich des Gelübdes, das ich gestern getan hatte, als ich den Engländer dahin rollen sah: ich hatte mir gelobt, unter allen Umständen meine Pilgerfahrt zu Fuß zu wallen. Ich erklärte das laut. Jetzt erstaunte der Engländer; er konnte mich nicht begreifen. Er wiederholte sein Anerbieten, und daß er schon viele Stunden auf mich gewartet habe, obgleich er im Nachtquartier durch die gründliche Reparatur des zerbrochenen

Rades sehr lange aufgehalten worden sei. Ich blieb fest, und er fuhr verwundert davon.

Eigentlich hatte ich eine geheime Abneigung gegen ihn, denn es drang sich mir wie eine düstere Ahnung auf, daß mir dieser Engländer großen Verdruß anrichten würde. Zudem kam mir seine Verehrung Beethovens, sowie sein Vorhaben, ihn kennen zu lernen, mehr wie die geckenhafte Grille eines reichen Gentlemans als das tiefe, innige Bedürfnis einer enthusiastischen Seele vor. Deshalb wollte ich ihn lieber fliehen, um durch eine Gemeinschaft mit ihm meine fromme Sehnsucht nicht zu entweihen.

Aber als ob mich mein Geschick darauf vorbereiten wollte, in welchen gefährlichen Zusammenhang ich mit diesem Gentleman noch geraten sollte, traf ich ihn am Abend desselben Tages abermals, vor einem Gasthofe haltend und, wie es schien, mich erwartend. Denn er saß rückwärts in seinem Wagen, und sah die Straße zurück mir entgegen.

„Sir", — redete er mich an, — „ich habe wieder sehr viele Stunden auf Sie gewartet. Wollen Sie mit mir zu Beethoven fahren?"

Diesmal mischte sich zu meinen Erstaunem ein heimliches Grauen. Diese auffallende Beharrlichkeit, mir zu deinen, konnte ich mir unmöglich anders erklären, als daß der Engländer, meine wachsende Abneigung gegen sich gewahrend, mir zu meinem Verderben sich aufdrängen wollte. Mit unverhaltenem Verdrusse schlug ich abermals sein Anerbieten aus. Da rief er stolz:

„Goddam, Sie schätzen Beethoven wenig. Ich werde ihn bald sehen!" Eilig flog er davon. —

Diesmal war es wirklich das letzte Mal, daß ich auf dem noch langen Wege nach Wien mit diesem Inselsohne zusammentraf. Endlich betrat ich die Straßen Wiens; das Ende meiner Pilgerfahrt war erreicht. Mit welchen Gefühlen zog ich in dieses Mekka meines Glaubens ein! Alle Mühseligkeiten der langen und beschwerlichen Wanderschaft waren vergessen; ich war am Ziele, in den Mauern, die Beethoven umschlossen.

Ich war zu tief bewegt, um sogleich an die Ausführung meiner Absicht denken zu können. Zunächst erkundigte ich mich zwar nach der Wohnung Beethovens, jedoch nur, um mich in dessen Nähe einzulogieren. Ziemlich gegenüber dem Hause, in welchem der Meister wohnte, befand sich ein nicht zu vornehmer

Gasthof; ich mietete mir ein kleines Kämmerchen im fünften Stock desselben, und dort bereitete ich mich nun auf das größte Ereignis meines Lebens, auf einen Besuch bei Beethoven vor.

Nachdem ich zwei Tage ausgeruht, gefastet und gebetet, Wien aber noch mit keinem Blick näher betrachtet hatte, faßte ich denn Mut, verließ meinen Gasthof, und ging schräg gegenüber in das merkwürdige Haus. Man sagte mir, Herr Beethoven sei nicht zugegen. Das war mir gerade recht; denn ich gewann Zeit, um mich von neuem zu sammeln. Da mir aber den Tag über noch viermal derselbe Bescheid, und zwar mit einem gewissen gesteigerten Tone gegeben ward, hielt ich diesen Tag für einen Unglückstag, und gab mißmutig meinen Besuch auf.

Als ich zu meinem Gasthof zurückwanderte, grüßte mir aus dem ersten Stocke desselben mein Engländer ziemlich leutselig entgegen.

„Haben Sie Beethoven gesehen?" rief er mir zu.

„Noch nicht: er war nicht anzutreffen", entgegenete ich, verwundert über mein abermaliges Zusammentreffen mit ihm. Auf der Treppe begegnete er mir, und nötigte mich mit auffallender Freundlichkeit in sein Zimmer. „Mein Herr," sagte er, „ich habe Sie heute schon fünf mal in Beethovens Haus gehen sehen. Ich bin schon viele Tage hier, und habe in diesem garstigen Hôtel Quartier genommen, um Beethoven nahe zu sein. Glauben sie mir, es ist sehr schwer, Beethoven zu sprechen; dieser Gentleman hat sehr viele Launen. Ich bin im Anfange sechs mal zu ihm gegangen, und bin stets zurückgewiesen worden. Jetzt stehe ich sehr früh auf, und setze mich bis spät abends an das Fenster, um zu sehen, wann Beethoven ausgeht. Der Gentleman scheint aber nie auszugehen."

„So glauben Sie, Beethoven sei auch heute zu Hause gewesen, und habe mich abweisen lassen?" rief ich bestürzt.

„Versteht sich, Sie und ich, wir sind abgewiesen. Und das ist mir sehr unangenehm, denn ich bin nicht gekommen, Wien kennen zu lernen, sondern Beethoven."

Das war für mich eine sehr trübe Nachricht. Nichtsdestoweniger versuchte ich am andern Tage wieder mein Heil, jedoch abermals vergebens. — die Pforten des Himmels waren mir verschlossen.

Mein Engländer, der meine fruchtlosen Versuche stets mit der gespanntesten Aufmerksamkeit vom Fenster aus beobachtete, hatte nun auch durch Erkundigungen Sicherheit erhalten, daß Beethoven nicht auf die Straße heraus wohne. Er war sehr verdrießlich, aber grenzenlos beharrlich. — Dafür war meine Geduld bald verloren, denn ich hatte dazu wohl mehr Grund als er; eine Woche war allmählich verstrichen, ohne daß ich meinen Zweck erreichte, und die Einkünfte meiner Galopps erlaubten mir durchaus keinen langen Aufenthalt in Wien. Nach und nach begann ich zu verzweifeln.

Ich teilte meine Leiden dem Wirte des Gasthofes mit. Dieser lächelte, und versprach mir den Grund meines Unglücks anzugeben, wenn ich gelobte, ihn nicht dem Engländer zu verraten. Meinen Unstern ahnend, tat ich das verlangte Gelübde.

„Sehen Sie wohl", — sagte nun der ehrliche Wirt — „es kommen hier sehr viel Engländer her, um Herrn von Beethoven zu sehen und kennen zu lernen. Dies verdrießt aber Herrn von Beethoven sehr, und er hat eine solche Wut gegen die Zudringlichkeit dieser Herren, daß er es jedem Fremden rein unmöglich macht, vor ihn zu gelangen. Er ist ein sonderlicher Herr, und man muß ihm dies verzeihen. Meinem Gasthofe ist dies aber recht zuträglich, denn er ist gewöhnlich stark von Engländern besetzt, die durch die Schwierigkeit, Herrn Beethoven zu sprechen, genötigt sind, länger, als es sonst der Fall sein würde, meine Gäste zu sein. Da sie jedoch versprechen, mir diese Herren nicht zu verscheuchen, so hoffe ich ein Mittel ausfindig zu machen, wie Sie an Herrn Beethoven herankommen können."

Das war sehr erbaulich; ich kam also nicht zum Ziele, weil ich armer Teufel als Engländer passierte! O, meine Ahnung war gerechtfertigt; der Engländer war mein Verderben! — Augenblicklich wollte ich aus dem Gasthofe ziehen, denn jedenfalls wurde in Beethovens Hause jeder für einen Engländer gehalten, der hier logierte, und schon deshalb war ich also im Bann. Dennoch hielt mich aber das Versprechen des Wirtes, daß er mir eine Gelegenheit verschaffen wollte, Beethoven zu sehen und zu sprechen, zurück. Der Engländer, den ich nun im Innersten verabscheute, hatte während dem allerhand Intrigen und Bestechungen angefangen, jedoch immer ohne Resultat.

So verstrichen wiederum mehrere fruchtlose Tage, während

welcher der Ertrag meiner Galopps sichtlich abnahm, als mir endlich der Wirt vertraute, daß ich Beethoven nicht verfehlen könnte, wenn ich mich in einen gewissen Biergarten begeben wollte, wo dieser sich fast täglich zu einer bestimmten Stunde einzufinden pflege. Zugleich erhielt ich von meinem Ratgeber unfehlbare Nachweisungen über die Persönlichkeit des großen Meisters, die es mir möglich machen sollten, ihn zu erkennen. Ich lebte auf und beschloß, mein Glück nicht auf morgen zu verschieben. Es war mir unmöglich, Beethoven beim Ausgehen anzutreffen, da er sein Haus stets durch eine Hintertür verließ; somit blieb mir nichts übrig, als der Biergarten. Leider suchte ich den Meister aber sowohl an diesem, als an den nächstfolgenden zwei Tagen dort vergebens auf. Endlich am vierten, als ich wiederum zur bestimmten Stunde meine Schritte dem verhängnisvollen Biergarten zuwandte, mußte ich zu meiner Verzweiflung gewahr werden, daß mich der Engländer vorsichtig und bedächtig von fern verfolgte. Der Unglückliche, fortwährend an sein Fenster postiert, hatte es sich nicht entgehen lassen, daß ich täglich zu einer gewissen Zeit nach derselben Richtung hin ausging; dies hatte ihn frappiert, und sogleich vermutend, daß ich eine Spur entdeckt habe, Beethoven aufzusuchen, hatte er beschlossen, aus dieser meiner vermutlichen Entdeckung Vorteil zu ziehen. Er erzählte mir alles dies mit der größten Unbefangenheit, und erklärte zugleich, daß er mir überall hin folgen wollte. Vergebens war mein Bemühen, ihn zu hintergehen und glauben zu machen, daß ich einzig vorhabe, zu meiner Erholung einen gemeinen Biergarten zu besuchen, der viel zu unfashionabel sei, um von Gentlemans seines Gleichen beachtet zu werden, er blieb unerschütterlich bei seinem Entschlusse, und ich hatte mein Geschick zu verfluchen. Endlich versuchte ich Unhöflichkeit, und suchte ihn durch Grobheit von mir zu entfernen; weit davon aber, sich dadurch aufbringen zu lassen, begnügte er sich mit einem sanften Lächeln. Seine fixe Idee war: Beethoven zu sehen, — alles übrige kümmerte ihn nicht.

Und in Wahrheit, diesen Tag sollte es geschehen, daß ich endlich zum ersten Male den großen Beethoven zu Gesicht bekam. Nichts vermag meine Hingerissenheit, zugleich aber auch meine Wut zu schildern, als ich, an der Seite meines Gentlemans sitzend, den Mann sich nähern sah, dessen Haltung und Aussehen vollständig der Schilderung entsprachen, die mir mein Wirt von

dem Äußern des Meisters entworfen hatte. Der lange, blaue Überrock, das verworrene, struppige graue Haar, dazu aber die Mienen, der Ausdruck des Gesichts, wie sie nach einem guten Porträt lange meiner Einbildungskraft vorgeschwebt hatten. Hier war ein Irrtum unmöglich: im ersten Augenblicke hatte ich ihn erkannt! Mit schnellen, kurzen Schritten kam er an uns vorbei; Überraschung und Ehrfurcht fesselten meine Sinne.

Der Engländer verlor keine meiner Bewegungen; mit neugierigem Blicke beobachtete er den Ankömmling, der sich in die entfernteste Ecke des um diese Stunde noch unbesuchten Gartens zurückzog, Wein bringen ließ, und dann einige Zeit in einer nachdenkenden Stellung verblieb. Mein laut schlagendes Herz sagte mir: er ist es! Ich vergaß für einige Augenblicke meinen Nachbar, und betrachtete mit gierigem Auge und mit unsäglicher Bewegnug den Mann, dessen Genius ausschließlich all meine Gedanken und Gefühle beherrschte, seit ich gelernt zu denken und zu fühlen. Unwillkürlich begann ich leise vor mich hinzusprechen, und verfiel in eine Art von Monolog, der mit den nur zu bedeutsamen Worten schloß: „Beethoven, du bist es also, den ich sehe?"

Nichts entging meinem heillosen Nachbar, der, nahe zu mir herabgebeugt, mit verhaltenem Atem mein Flüstern belauscht hatte. Aus meiner tiefen Extase ward ich aufgeschreckt durch die Worte: „Yes! dieser Gentleman ist Beethoven! Kommen Sie, und stellen wir uns ihm sogleich vor!"

Voll Angst und Verdruß hielt ich den verwünschten Engländer beim Arme zurück.

„Was wollen Sie tun?" rief ich, — „wollen Sie uns kompromittieren — hier an diesem Orte — so ganz ohne alle Beobachtung der Schicklichkeit?"

„O" — entgegnete er — „dies ist eine vortreffliche Gelegenheit, wir werden nicht leicht eine bessere finden."

Damit zog er eine Art von Notenheft aus der Tasche, und wollte direkt auf den Mann im blauen Überrock losgehen. Außer mir erfaßte ich den Unsinnigen bei den Rockschößen, und rief ihm mit Heftigkeit zu: „Sind Sie des Teufels?"

Dieser Vorgang hatte die Aufmerksamkeit des Fremden auf sich gezogen. Mit einem peinlichen Gefühle schien er zu erraten, daß er der Gegenstand unsrer Aufregung sei, und nachdem er

hastig sein Glas geleert, erhob er sich, um fortzugehen. Kaum hatte dies der Engländer gewahrt, als er sich mit solcher Gewalt von mir losriß, daß er mir einen seiner Rockschöße in der Hand zurückließ, und sich Beethoven in den Weg warf. Dieser suchte ihm auszuweichen; der Nichtswürdige kam ihm aber zuvor, machte ihm eine herrliche Verbeugung nach den Regeln der neuesten englischen Mode, und redete ihn folgendermaßen an:

„Ich habe die Ehre mich dem sehr berühmten Kompositeur und sehr ehrenwerten Herrn Beethoven vorzustellen."

Er hatte nicht nötig, mehr hinzuzufügen, denn nach den ersten Worten schon hatte Beethoven, nachdem er einen Blick auf mich geworfen, sich mit einem eiligen Seitensprunge abgewandt, und war mit Blitzesschnelle aus dem Garten verschwunden. Nichtsdestoweniger war der unerschütterliche Britte eben im Begriff, dem Entflohenen nachzulaufen, als ich mich in wütender Bewegung an den letzten seiner Rockschöße anhing. Einigermaßen verwundert hielt er an, und rief mit seltsamem Tone:

„Goddam! dieser Gentleman ist würdig, Engländer zu sein! Er ist gar ein großer Mann, und ich werde nicht säumen, seine Bekanntschaft zu machen."

Ich blieb versteinert; dieses schauderhafte Abenteuer vernichtete mir alle Hoffnung, den heißesten Wunsch meines Herzens erfüllt zu sehen!

In der Tat wurde mir begreiflich, daß von nun an jeder Schritt, mich Beethoven auf eine gewöhnliche Art zu nähern, vollkommen fruchtlos geworden sei. Bei meinen gänzlich zerrütteten Vermögenszuständen hatte ich mich nur noch zu entscheiden, ob ich augenblicklich unverrichteter Dinge meine Heimfahrt antreten oder einen letzten verzweifelten Schritt tun sollte, mich an mein Ziel zu bringen. Bei dem ersten Gedanken schauderte ich bis in das Innerste meiner Seele. Wer mußte, so nah' an den Pforten des höchsten Heiligtums, diese für immer sich schließen sehen, ohne nicht in Vernichtung zu fallen! Ehe ich also das Heil meiner Seele aufgab, wollte ich noch einen Verzweiflungsschritt tun. Welcher Schritt aber war es, welcher Weg, den ich gehen sollte? Lange konnte ich nichts Durchgreifendes ersinnen. Ach, all' mein Bewußtsein war gelähmt; nichts bot sich meiner aufgeregten Einbildungskraft dar, als die Erinnerung dessen, was ich erleben mußte, als ich den Rockschoß

des entsetzlichen Engländers in den Händen hielt. Beethovens Seitenblick auf mich Unglückseligen in dieser furchtbaren Katastrophe war mir nicht entgangen; ich fühlte, was dieser Blick zu bedeuten hatte: er hatte mich zum Engländer gemacht!

Was nun beginnen, um den Argwohn des Meisters zu enttäuschen? Alles kam darauf an, ihn wissen zu lassen, daß ich eine einfache deutsche Seele sei, voll irdischer Armut, aber überirdischem Enthusiasmus.

So entschied ich mich denn endlich, mein Herz auszuschütten, zu schreiben. Dies geschah. Ich schrieb; erzählte kurz meine Lebensgeschichte, wie ich zum Musiker geworden war, wie ich ihn anbetete, wie ich ihn einmal hätte kennen lernen wollen, wie ich zwei Jahre opferte, mir einen Namen als Galopp-Komponist zu machen, wie ich meine Pilgerfahrt antrat und vollendete, welche Leiden der Engländer über mich brachte, und welche grausame Lage gegenwärtig die meinige sei. Indem ich bei dieser Aufzählung meiner Leiden mein Herz sich merklich erleichtern fühlte, verfiel ich in der Wollust dieses Gefühls sogar in einen gewissen Grad von Vertraulichkeit; ich flocht meinem Briefe ganz freimütige und ziemlich starke Vorwürfe ein über die ungerechte Grausamkeit des Meisters, mit der ich Ärmster von ihm behandelt ward. Mit wahrhafter Begeisterung schloß ich endlich diesen Brief; es flimmerte mir vor den Augen, als ich die Adresse: „An Herrn Ludwig van Beethoven" — schrieb. Ich sprach noch ein stilles Gebet, und gab diesen Brief selbst in Beethovens Hause ab.

Als ich voll Enthusiasmus zu meinem Hotel zurückkehrte, o Himmel! — wer brachte mir auch da wieder den furchtbaren Engländer vor meine Augen! Von seinem Fenster aus hatte er auch diesen meinen letzten Gang beobachtet; er hatte in meinen Mienen die Freude der Hoffnung gelesen, und das war genug, um mich wiederum seiner Macht verfallen zu lassen. Wirklich hielt er mich auf der Treppe an mit der Frage: „Gute Hoffnung? Wann werden wir Beethoven sehen?"

„Nie, nie!" — schrie ich in Verzweiflung — „Sie will Beethoven nie im Leben wieder sehen! Lassen Sie mich, Entsetzlicher, wir haben nichts gemein!"

„Sehr wohl haben wir gemein" — entgegnete er kaltblütig — „wo ist mein Rockschoß, Sir? Wer hat Sie autorisiert, mir ihn gewaltsam zu entwenden? Wissen Sie, daß Sie Schuld sind an

dem Benehmen Beethovens gegen mich? Wie konnte er es konvenable finden, sich mit einem Gentleman einzulassen, der nur Einen Rockschoß hatte!"

Außer mir, diese Schuld auf mich gewälzt zu sehen, rief ich: „Herr, den Rockschoß sollen Sie zurück haben; mögen Sie ihn schamvoll zum Andenken aufbewahren, wie Sie den großen Beethoven beleidigten, und einen armen Musiker in das Verderben stürzten! Leben Sie wohl, mögen wir uns nie wieder sehen!"

Er suchte mich zurückzuhalten und zu beruhigen, indem er mich versicherte, daß er noch sehr viel Röcke im besten Zustande besitze; ich solle ihm nur sagen, wann uns Beethoven empfangen wollte? — Rastlos stürmte ich aber hinauf zu meinem fünften Stock; da schloß ich mich ein und erwartete Beethovens Antwort.

Wie aber soll ich beschreiben, was in mir, was um mich vorging, als ich wirklich in der nächsten Stunde ein kleines Stück Notenpapier erhielt, auf welchem mit flüchtiger Hand geschrieben stand:

„Entschuldigen Sie, Herr R . . . ., wenn ich Sie bitte, mich erst morgen Vormittag zu besuchen, da ich heute beschäftigt bin, ein Paket Musikalien auf die Post zu liefern. Morgen erwarte ich Sie. Beethoven."

Zuerst sank ich auf meine Knie und dankte dem Himmel für diese außerordentliche Huld; meine Augen trübten sich mit den inbrünstigsten Tränen. Endlich brach aber mein Gefühl in wilde Lust aus; ich sprang auf, und wie ein Rasender tanzte ich in meinem kleinen Zimmer umher. Ich weiß nicht recht, was ich tanzte, nur entsinne ich mich, daß ich zu meiner großen Scham plötzlich inne wurde, wie ich einen meiner Galopps dazu pfiff. Diese betrübende Entdeckung brachte mich wieder zu mir selbst. Ich verließ mein Stübchen, den Gasthof, und stürzte freudetrunken in die Straßen Wiens.

Mein Gott, meine Leiden hatten mich ganz vergessen gemacht, daß ich in Wien sei. Wie entzückte mich das heitere Treiben der Bewohner dieser Kaiserstadt. Ich war in einem begeisterten Zustande und sah alles mit begeisterten Augen. Die etwas oberflächliche Sinnlichkeit der Wiener dünkte mich frische Lebenswärme; ihre leichtsinnige und nicht sehr unterscheidende Genußsucht galten mir für natürliche und offene Empfänglichkeit für

alles Schöne. Ich erforschte die fünf täglichen Theaterzettel. Himmel! Da erblickte ich auf dem einen angezeigt: Fidelio, Oper von Beethoven

Ich mußte in das Theater, und mochten die Einkünfte meiner Galopps noch so sehr zusammengeschmolzen sein. Als ich im Parterre ankam, begann soeben die Ouvertüre. Es war dies die Umarbeitung der Oper, die früher unter dem Titel: Leonore, zur Ehre des tiefsinnigen Wiener Publikums durchgefallen war. Auch in dieser zweiten Gestalt hatte ich die Oper noch nirgends aufführen hören; man denke sich also das Entzücken, welches ich empfand, als ich das herrliche Neue hier zum ersten Male vernahm! Ein sehr junges Mädchen gab die Leonore; diese Sängerin schien sich aber schon in so früher Jugend mit dem Genius Beethovens vermählt zu haben. Mit welcher Glut, mit welcher Poesie, wie tief erschütternd stellte sie dies außerordentliche Weib dar! Sie nannte sich Wilhelmine Schröder. Sie hat sich das hohe Verdienst erworben, Beethovens Werk dem deutschen Publikum erschlossen zu haben; denn wirklich sah ich an diesem Abend selbst die oberflächlichen Wiener vom gewaltigsten Enthusiasmus ergriffen. Mir für mein Teil war der Himmel geöffnet; ich war verklärt und betete den Genius an, der mich — gleich Florestan — aus Nacht und Ketten in das Licht und die Freiheit geführt hatte.

Ich konnte die Nacht nicht schlafen. Was ich soeben erlebt, und was mir morgen bevorstand, war zu groß und überwältigend, als daß ich es ruhig hätte in einen Traum mit übertragen können. Ich wachte, ich schwärmte und bereitete mich, vor Beethoven zu erscheinen. — Endlich erschien der neue Tag; mit Ungeduld erwartete ich die zum Morgenbesuch schickliche Stunde; — auch sie schlug, und ich brach auf. Mir stand das wichtigste Ereignis meines Lebens bevor: von diesem Gedanken war ich erschüttert.

Aber noch sollte ich eine furchtbare Prüfung überstehen.

Mit großer Kaltblütigkeit an die Haustüre Beethovens gelehnt, erwartete mich mein Dämon, — der Engländer! — Der Unselige hatte alle Welt, somit endlich auch den Wirt unsres Gasthofes bestochen; dieser hatte die offenen Zeilen Beethovens an mich früher, als ich selbst, gelesen, und den Inhalt derselben an den Britten verraten.

Ein kalter Schweiß überfiel mich bei diesem Anblick; alle

Poesie, alle himmlische Aufregung schwand mir dahin: ich war wieder in seiner Gewalt.

„Kommen Sie," begann der Unglückliche: „stellen wir uns Beethoven vor!"

Erst wollte ich mir mit einer Lüge helfen, und vorgeben, daß ich gar nicht auf dem Wege zu Beethoven sei. Allein er benahm mir bald alle Möglichkeit zur Ausflucht; denn mit großer Offenherzigkeit machte er mich damit bekannt, wie er hinter mein Geheimnis gekommen war, und erklärte, mich nicht eher verlassen zu wollen, als bis wir von Beethoven zurückkämen. Ich versuchte erst in Güte ihn von seinem Vorhaben abzubringen — umsonst! Ich geriet in Wut — umsonst! Endlich hoffte ich mich ihm durch die Schnelligkeit meiner Füße zu entziehen; wie ein Pfeil flog ich die Treppen hinan, und riß wie ein Rasender an der Klingel. Ehe aber noch geöffnet wurde, war der Gentleman bei mir, ergriff die Flügel meines Rockes und sagte: „Entfliehen Sie mir nicht! Ich habe ein Recht an Ihren Rockschoß; ich will Sie daran halten, bis wir vor Beethoven stehen."

Entsetzt wandte ich mich um, suchte mich ihm zu entreißen, ja, ich fühlte mich versucht, gegen den stolzen Sohn Brittaniens mich mit Tätlichkeiten zu verteidigen: — da ward die Türe geöffnet. Die alte Aufwärtetrin erschien, zeigte ein finsteres Gesicht, als sie uns in unserer sonderbaren Situation erblickte, und machte Miene, die Türe sogleich wieder zu schließen. In der Angst rief ich laut meinen Namen, und beteuerte, von Herrn Beethoven eingeladen worden zu sein.

Noch war die Alte zweifelhaft, denn der Anblick des Engländers schien ihr ein gerechtes Bedenken zu erwecken, als durch ein Ungefähr auf einmal Beethoven selbst an der Türe seines Kabinets erschien. Diesen Moment benutzend trat ich schnell ein, und wollte auf den Meister zu, um mich zu entschuldigen. Zugleich zog ich aber den Engländer mit herein, denn dieser hatte mich noch fest. Er führte seinen Vorsatz aus, und ließ mich erst los, als wir vor Beethoven standen. Ich verbeugte mich, und stammelte meinen Namen; wiewohl er diesen jedenfalls nicht verstand, schien er doch zu wissen, daß ich der sei, der ihm geschrieben hatte. Er hieß mich in sein Zimmer eintreten, und ohne sich um Beethovens verwunderungsvollen Blick zu kümmern, schlüpfte mein Begleiter mir eiligst nach.

Hier war ich — im Heiligtum; die gräßliche Verlegenheit aber, in welche mich der heillose Brite gebracht hatte, raubte mir alle wohltätige Besinnung, die mir nötig war, um meines Glückes würdig zu genießen. An und für sich war Beethovens äußere Erscheinung keineswegs dazu gemacht, angenehm und behaglich zu wirken. Er war in ziemlich unordentlicher Hauskleidung, trug rote wollene Binde um den Leib; lange, starke graue Haare lagen unordentlich um seinen Kopf herum, und seine finstere, unfreundliche Miene vermochte durchaus nicht meine Verlegenheit zu heben. Wir setzten uns an einen Tisch nieder, der voll Papiere und Federn lag.

Es herrschte unbehagliche Stimmung, keiner sprach. Augenscheinlich war Beethoven verstimmt, zwei für einen empfangen zu haben.

Endlich begann er, indem er mit rauher Stimme frug: „Sie kommen von L . . .?"

Ich wollte antworten; er aber unterbrach mich, indem er einen Bogen Papier nebst einem Bleistift bereit legte, fügte er hinzu: „Schreiben Sie, ich höre nicht."

Ich wußte von Beethovens Taubheit, und hatte mich darauf vorbereitet. Nichtsdestoweniger fuhr es mir wie ein Stich durch das Herz, als ich von dieser rauhen, gebrochenen Stimme hörte: „Ich höre nicht!" — Freudenlos und arm in der Welt zu stehen; die einzige Erhebung in der Macht der Töne zu wissen, und sagen zu müssen: ich höre nicht! — Im Moment kam ich in mir zum vollkommenen Verständnis über Beethovens äußere Erscheinung, über den tiefen Gram auf seinen Wangen, über den düsteren Unmut seines Blickes, über den verschlossenen Trotz seiner Lippen: — er hörte nicht! —

Verwirrt und ohne zu wissen, was? schrieb ich eine Bitte um Entschuldigung und eine kurze Erklärung der Umstände auf, die mich in der Begleitung des Engländers erscheinen ließen. Dieser saß währenddem stumm und befriedigt Beethoven gegenüber, der, nachdem er meine Zeilen gelesen, sich ziemlich heftig zu ihm wandte, mit der Frage, was er von ihm wünsche?

„Ich habe die Ehre . . ." — entgegnete der Britte.

„Ich verstehe Sie nicht!" — rief Beethoven ihn hastig unterbrechend — „ich höre nicht, und kann auch nicht viel sprechen. Schreiben Sie auf, was Sie von mir wollen."

Der Engländer sann einen Augenblick ruhig nach, zog dann sein zierliches Musikheft aus der Tasche, und sagte zu mir: „Es ist gut. Schreiben Sie: ich bitte Herrn Beethoven, meine Komposition zu sehen, wenn ihm eine Stelle darin nicht gefällt, wird er die Güte haben, ein Kreuz dabei zu machen."

Ich schrieb wörtlich sein Verlangen auf, in der Hoffnung, ihn nun los zu werden; und so kam es auch. Nachdem Beethoven gelesen, legte er mit einem sonderbaren Lächeln die Komposition des Engländers auf den Tisch, nickte kurz und sagte: „Ich werde es schicken."

Damit war mein Gentleman sehr zufrieden, stand auf, machte eine besonders herrliche Verbeugnug und empfahl sich. — Ich atmete tief auf: — er war fort.

Nun erst fühlte ich mich im Heiligtum. Selbst Beethovens Züge heiterten sich deutlich auf; er blickte mich einen Augenblick ruhig an, und begann dann:

„Der Britte hat Ihnen viel Ärger gemacht?" sagte er; „trösten Sie sich mit mir; diese reisenden Engländer haben mich schon bis auf das Blut geplagt. Sie kommen heute, einen armen Musiker zu sehen, wie morgen ein seltenes Tier. Es tut mir leid um Sie, daß ich Sie mit jenem verwechselt habe. — Sie schrieben mir, daß Sie mit meinen Kompositionen zufrieden wären. Das ist mir lieb, denn ich rechne jetzt nur wenig darauf, daß meine Sachen den Leuten gefallen."

Diese Vertraulichkeit in seiner Anrede benahm mir bald alle lästige Befangenheit; ein Freudenschauer durchbebte mich bei diesen einfachen Worten. Ich schrieb, daß ich wahrlich nicht der einzige sei, der von so glühendem Enthusiasmus für jede seiner Schöpfungen erfüllt wäre, daß ich nichts sehnlicher wünschte, als z. B. meiner Vaterstadt das Glück verschaffen zu können, ihn einmal in ihrer Mitte zu sehen; er würde sich dann überzeugen, welche Wirkung dort seine Werke auf das gesamte Publikum hervorbrächten.

„Ich glaube wohl", erwiderte Beethoven, — „daß meine Kompositionen im nördlichen Deutschland mehr ansprechen. Die Wiener ärgern mich oft; sie hören täglich zu viel schlechtes Zeug, als daß sie immer aufgelegt sein sollten, mit Ernst an etwas Ernstes zu gehen."

Ich wollte dem widersprechen, und führte an, daß ich gestern

der Aufführung des „Fidelio" beigewohnt hätte, welche das Wiener Publikum mit dem offensten Enthusiasmus aufgenommen habe.

„Hm, hm!" brummte der Meister, „der Fidelio! — Ich weiß aber, daß die Leutchen jetzt nur aus Eitelkeit in die Hände klatschen, denn sie reden sich ein, daß ich in der Umarbeitung dieser Oper nur ihrem Rate gefolgt sei. Nun wollen sie mir die Mühe vergelten, und rufen bravo! Es ist ein gutmütiges Volk und nicht gelehrt; ich bin darum lieber bei ihnen, als bei gescheiten Leuten. — Gefällt Ihnen jetzt der Fidelio?"

Ich berichtete von dem Eindrucke, den die gestrige Vorstellung auf mich gemacht hatte, und bemerkte, daß durch die hinzugefügten Stücke das Ganze auf das Herrlichste gewonnen habe.

„Ärgerliche Arbeit!" entgegnete Beethoven: „Ich bin kein Opernkomponist, wenigstens kenne ich kein Theater in der Welt, für das ich gern wieder eine Oper schreiben möchte! Wenn ich eine Oper machen wollte, die nach meinem Sinne wäre, würden die Leute davon laufen; denn da würde nichts von Arien, Duetten, Terzetten und all dem Zeuge zu finden sein, womit sie heutzutage die Oper zusammenflicken, und was ich dafür machte, würde kein Sänger singen und kein Publikum hören wollen. Sie kennen alle nur die glänzende Lüge, brillanten Unsinn und überzuckerte Langweile. Wer ein wahres musikalisches Drama machte, würde für einen Narren angesehen werden, und wäre es auch in der Tat, wenn er so etwas nicht für sich selbst behielte, sondern es vor die Leute bringen wollte."

„Und wie würde man zu Werke gehen müssen" — frug ich erhitzt, — „um ein solches musikalisches Drama zustande zu bringen?"

„Wie es Shakespeare machte, wenn er seine Stücke schrieb", war die fast heftige Antwort. Dann fuhr er fort: „Wer es sich darum zu tun sein lassen muß, Frauenzimmern mit passabler Stimme allerlei bunten Tand anzupassen, durch den sie bravi und Händeklatschen bekommen, der sollte Pariser Frauenschneider werden, aber nicht dramatischer Komponist. — Ich für mein Teil bin nun einmal zu solchen Späßen nicht gemacht. Ich weiß recht wohl, daß die gescheiten Leute deshalb meinen, ich verstünde mich allenfalls auf die Instrumentalmusik, in der Vokalmusik würde ich aber nie zu Hause sein. Sie haben recht, da sie

unter Vokalmusik nur Opernmusik verstehen; und dafür, daß ich in diesem Unsinne heimisch würde, bewahre mich der Himmel!"

Ich erlaubte mir hier zu fragen, ob er wirklich glaube, daß jemand nach Anhörung seiner „Adelaide" ihm den glänzendsten Beruf auch zur Gesangsmusik abzusprechen wagen würde?

„Nun," entgegnete er nach einer kleinen Pause, — „die Adelaide und dergleichen sind am Ende Kleinigkeiten, die den Virtuosen von Profession zeitig genug in die Hände fallen, um ihnen als Gelegenheit zu dienen, ihre vortrefflichen Kunststückchen anbringen zu können. Warum sollte aber die Vokalmusik nicht ebensogut als die Instrumentalmusik einen großen, ernsten Genre bilden können, der zumal bei der Ausführung von dem leichtsinnigen Sängervolke ebenso respektiert würde, als es meinetwegen bei einer Symphonie vom Orchester gefordert wird? Die menschliche Stimme ist einmal da. Ja, sie ist sogar ein bei weitem schöneres und edleres Ton-Organ als jedes Instrument des Orchesters. Sollte man sie nicht ebenso selbständig in Anwendung bringen können, wie dieses? Welche ganz neuen Resultate würde man nicht bei diesem Verfahren gewinnen! Denn gerade der seiner Natur nach von der Eigentümlichkeit der Instrumente gänzlich verschiedene Charakter der menschlichen Stimme würde besonders herauszuheben und festzuhalten sein, und die mannigfachsten Kombinationen erzeugen lassen. In den Instrumenten repräsentieren sich die Urorgane der Schöpfung und der Natur; das, was sie ausdrücken, kann nie klar bestimmt und festgesetzt werden, denn sie geben die Urgefühle selbst wieder, wie sie aus dem Chaos der ersten Schöpfung hervorgingen, als es selbst vielleicht noch nicht einmal Menschen gab, die sie in ihr Herz aufnehmen konnten. Ganz anders ist es mit dem Genius der Menschenstimme; diese repräsentiert das menschliche Herz und dessen abgeschlossene, individuelle Empfindung. Ihr Charakter ist somit beschränkt, aber bestimmt und klar. Man bringe nun diese beiden Elemente zusammen, man vereinige sie! Man stelle den wilden, in das Unendliche hinausschweifenden Urgefühlen, repräsentiert von den Instrumenten, die klare bestimmte Empfindung des menschlichen Herzens entgegen, repräsentiert von der Menschenstimme. Das Hinzutreten dieses zweiten Elementes wird wohltuend und schlichtend auf den Kampf der Urgefühle wirken, wird ihrem Strome einen bestimmten, vereinigten Lauf

geben; das menschliche Herz selbst aber wird, indem es jene Urempfindungen in sich aufnimmt, unendlich erkräftigt und erweitert, fähig sein, die frühere unbestimmte Ahnung des Höchsten, zum göttlichen Bewußtsein umgewandelt, klar in sich zu fühlen."

Hier hielt Beethoven wie erschöpft einige Augenblicke an. Dann fuhr er mit einem leichten Seufzer fort: „Freilich stößt man bei dem Versuch zur Lösung dieser Aufgabe auf manchen Übelstand; um singen zu lassen, braucht man der Worte. Wer aber wäre imstande, die Poesie in Worte zu fassen, die einer solchen Vereinigung aller Elemente zugrunde liegen würde? Die Dichtung muß da zurückstehen, denn die Worte sind für diese Aufgabe zu schwache Organe. — — Sie werden bald eine neue Komposition von mir kennen lernen, die Sie an das erinnern wird, worüber ich mich jetzt ausließ. Es ist dies eine Symphonie mit Chören. Ich mache Sie darauf aufmerklsam, wie schwer es mir dabei ward, dem Übelstand der Unzulänglichkeit der zu Hilfe gerufenen Dichtkunst abzuhelfen. Ich habe mich endlich entschlossen, die schöne Hymne unsers Schillers „an die Freude" zu benützen; es ist diese jedenfalls eine edle und erhebende Dichtung, wenn auch weit entfernt davon, das auszusprechen, was allerdings in diesem Falle keine Verse der Welt aussprechen können."

Noch heute kann ich das Glück kaum fassen, das mir dadurch zu Teil ward, daß mir Beethoven selbst durch diese Andeutungen zum vollen Verständnis seiner riesenhaften letzten Symphonie verhalf, die damals höchstens eben erst vollendet, keinem aber noch bekannt war. Ich drückte ihm meinen begeistertsten Dank für diese gewiß seltene Herablassung aus. Zugleich äußerte ich die entzückende Überraschung, die er mir mit der Nachricht bereitet hatte, daß man dem Erscheinen eines neuen großen Werkes von seiner Komposition entgegensehen dürfe. Mir waren die Tränen in die Augen getreten, — ich hätte vor ihm niederknien mögen.

Beethoven schien meine gerührte Aufregung zu gewahren. Er sah mich halb wehmütig, halb spöttisch lächelnd an, als er sagte: „Sie können mich verteidigen, wenn von meinem neuen Werke die Rede sein wird. Gedenken Sie mein: — die klugen Leute werden mich für verrückt halten, wenigstens dafür ausschreien. Sie sehen aber wohl, Herr R . . . ., daß ich gerade noch

kein Wahnsinniger bin, wenn ich sonst auch unglücklich genug dazu wäre. — Die Leute verlangen von mir, ich soll schreiben, wie sie sich einbilden, daß es schön und gut sei; sie bedenken aber nicht, daß ich armer Tauber meine ganz eigenen Gedanken haben muß, — daß es mir nicht möglich sein kann, anders zu komponieren, als ich fühle. Und daß ich ihre schönen Sachen nicht denken und fühlen kann" — setzte er ironisch hinzu — „das ist ja eben mein Unglück!"

Damit stand er auf. und schritt mit schnellen, kurzen Schritten durch das Zimmer. Tief bis in das Innerste ergriffen, wie ich war, stand ich ebenfalls auf; — ich fühlte, daß ich zitterte. Unmöglich wäre es mir gewesen, weder durch Pantomimen noch durch Schrift eine Unterhaltung fortzusetzen. Ich ward mir bewußt, daß jetzt der Punkt gekommen war, auf dem mein Besuch dem Meister lästig werden konnte. Ein tief gefühltes Wort des Dankes und des Abschieds aufzuschreiben schien mir zu nüchtern; ich begnügte mich, meinen Hut zu ergreifen, vor Beethoven hinzutreten, und ihn in meinem Blicke lesen zu lassen, was in mir vorging.

Er schien mich zu verstehen. „Sie wollen fort?" frug er. „Werden Sie noch einige Zeit in Wien bleiben?"

Ich schrieb ihm auf, daß ich mit dieser Reise nichts beabsichtigt hätte, als ihn kennen zu lernen; daß, da er mich gewürdigt habe, mir eine so außerordentliche Aufnahme zu gewähren, ich überglücklich sei, mein Ziel als erreicht anzusehen, und morgen wieder zurück wandern würde.

Lächelnd erwiderte er: „Sie haben mir geschrieben, auf welche Art Sie sich das Geld zu dieser Reise verschafft haben: — Sie sollten in Wien bleiben und Galopps machen, hier gilt die Waare viel."

Ich erklärte, daß es für mich nun damit aus sei, da ich nichts wüßte, was mir wieder eines ähnlichen Opfers wert erscheinen könnte.

„Nun, nun!" entgegente er, „das findet sich! Ich alter Narr würde es auch besser haben, wenn ich Galopps machte; wie ich es bis jetzt treibe, werde ich immer darben. — Reisen Sie glücklich" — fuhr er fort — „gedenken Sie mein, und trösten Sie sich in allen Widerwärtigkeiten mit mir."

Gerührt und mit Tränen in den Augen wollte ich mich

empfehlen, da rief er mir noch zu: „Halt! Fertigen wir den musikalischen Engländer ab! Laßt sehen, wo die Kreuze hinkommen sollen!"

Damit ergriff er das Musikheft des Britten, und sah es lächelnd flüchtig durch; sodann legte er es sorgfältig wieder zusammen, schlug es in einen Bogen Papier ein, ergriff eine dicke Notenfeder und zeichnete ein kolossales Kreuz quer über den ganzen Umschlag. Darauf überreichte er es mir mit den Worten: „Stellen Sie dem Glücklichen gefälligst sein Meisterwerk zu! Er ist ein Esel, und doch beneide ich ihn um seine lange Ohren! — — Leben Sie wohl, mein Lieber, und behalten Sie mich lieb!"

Somit entließ er mich. Erschüttert verließ ich sein Zimmer und das Haus.

* * *

Im Hotel traf ich den Bedienten des Engländers an, wie er die Koffer seines Herrn im Reisewagen zurecht packte. Also auch sein Ziel war erreicht; ich mußte gestehen, daß auch er Ausdauer bewiesen hatte. Ich eilte in mein Zimmer, und machte mich ebenfalls fertig, mit dem morgenden Tage meine Fußwanderschaft zurück anzutreten. Laut mußte ich auflachen, als ich das Kreuz auf dem Umschlage der Komposition des Engländers betrachtete. Dennoch war dieses Kreuz ein Andenken Beethovens, und ich gönnte es dem bösen Dämon meiner Pilgerfahrt nicht. Schnell war mein Entschluß gefaßt. Ich nahm den Umschlag ab, suchte meine Galopps hervor, und schlug sie in diese verdammende Hülle ein. Dem Engländer ließ ich seine Komposition ohne Umschlag zustellen, und begleitete sie mit einem Briefchen, in welchem ich ihm meldete, daß Beethoven ihn beneide und erklärt habe, nicht zu wissen, wo er da ein Kreuz anbringen solle.

Als ich den Gasthof verließ, sah ich meinen unseligen Genossen in den Wagen steigen.

„Leben Sie wohl!" rief er mir zu: „Sie haben mir große Dienste geleistet. Es ist mir lieb, Herrn Beethoven kennen gelernt zu haben — Wollen Sie mit mir nach Italien?"

„Was suchen Sie dort?" — frug ich dagegen.

„Ich will Herrn Rossini kennen lernen, denn er ist ein sehr berühmter Komponist."

„Glück zu!“ — rief ich: — „Ich kenne Beethoven; für mein Leben habe ich somit genug!“

Wir trennten uns. Ich warf noch einen schmachtenden Blick nach Beethovens Haus, und wanderte dem Norden zu, in meinem Herzen erhoben und veredelt.

2.

Ein Ende in Paris.

Wir haben ihn soeben beerdigt. Es war kaltes, trübes Wetter und wir waren ihrer nur wenig. Der Engländer war auch dabei; er will ihm einen Denkstein setzen lassen, — es wäre besser, er bezahlte seine Schulden.

Es war ein trauriges Geschäft. Die erste frische Winterluft hemmte den Atem; — keiner konnte sprechen und die Leichenrede blieb aus. Nichtsdestoweniger sollt Ihr aber wissen, daß der, den wir begruben, ein guter Mensch und braver deutscher Musiker war. Er hatte ein weiches Herz und weinte beständig, wenn man die armen Pferde in den Straßen von Paris peinigte. Er war sanfter Gemütsart und ward nie aufgebracht, wenn ihm die Gamins von den engen Trottoirs herunterstießen. Leider aber hatte er ein zartes künstlerisches Gewissen, wer ehrgeizig, ohne Talent für die Intrige, und hatte in seiner Jugend einmal Beethoven gesehen, was ihm den Kopf dermaßen verdrehte, daß er sich unmöglich in Paris zurecht finden konnte.

Es ist stark über ein Jahr her, daß ich eines Tages im Palais royal einen großen, wunderschönen Hund von neufundländischer Rasse im Bassin sich baden sah. Ein Hundeliebhaber, wie ich bin, sah ich dem schönen Tiere zu, welches endlich das Bassin verließ, und dem Rufe eines Menschen folgte, der anfänglich lediglich nur als Besitzer dieses Hundes meine Aufmerksamkeit auf sich zog. Der Mensch war bei weitem nicht so schön anzusehen, als der Hund; er war reinlich, aber, Gott weiß! nach welcher Provinzialmode gekleidet. Doch fielen mir seine Züge auf; bald erinnerte ich mich deutlich, sie bereits gekannt zu haben; — das Interesse für den Hund ließ nach — ich stürzte meinem alten Freunde R . . . in die Arme.

Wir waren froh, uns wieder zu haben; er verging vor Rührung. Ich führte ihn nach dem Café de la rotonde; ich trank Tee mit Rum — er Kaffee mit Tränen.

„Aber um alles in der Welt" — begann ich endlich — „was kann Dich nach Paris führen? Dich, den geräuschlosen Musiker aus dem fünften Stocke einer deutschen Provinzgasse?"

„Mein Freund", — erwiderte er — „nenne es die überirdische Leidenschaft, zu erfahren, wie es sich in einem Pariser au sixième lebt, oder die weltliche Begierde, zu versuchen, ob ich nicht zum deuxième, oder dar zum premier herabsteigen könnte, — noch bin ich mir nicht vollkommen klar darüber. Vor allen Dingen konnte ich mich nicht enthalten, mich aus dem Misere der deutschen Provinzen zu reißen, und, ohne das jedenfalls bei weitem erhabenere der deutschen Hauptstädte zu kosten, mich geradezu auf den Hauptplatz der Welt zu werfen, wo die Kunst aller Nationen in einem Brennpunkt zusammenströmt, wo die Künstler jeder Nation Anerkennung finden, wo auch ich hoffe, die geringe Portion von Ehrgeiz, die mir der Himmel — wahrscheinlich aus Versehen — ins Herz gelegt, befriedigt zu sehen."

„Dein Ehrgeiz ist natürlich" — versetzte ich, — „und ich verzeihe Dir ihn, wenngleich er mich gerade an Dir Wunder nimmt. Laß uns zuvörderst sehen, mit welchen Mitteln Du Dein ehrgeiziges Bestreben zu unterhalten gedenkst. Wieviel Geld beziehst Du jährlich? — Erschrick nicht! — Ich weiß, daß Du ein armer Teufel warst, und daß hier nicht von Renten die Rede sein kann, versteht sich von selbst. Notwendig aber muß ich annehmen, daß Du entweder in der Lotterie Geld gewonnen haben mußt, oder eine so tätige Protektion irgend eines reichen Gönners oder Verwandten genießest, daß Du wenigstens für zehn Jahre mit einem passablen Jahrgehalt versehen bist."

„So seht Ihr närrischen Leute nun die Dinge an!" entgegnete mein Freund mit gutmütigem Lächeln, nachdem er sich von seinem ersten Schrecken erholt hatte. „Dergleichen prosaische Nebendinge treten Euch sogleich als Hauptumstände in die Augen! Nichts von alledem, teuerster Freund! — Ich bin arm, in wenigen Wochen sogar ohne Sou. Was aber tut das? Man hat mich versichert, ich habe Talent: — habe ich mir denn nun etwa Tunis ausgewählt, um es geltend zu machen? Nein, ich bin nach Paris gegangen! Hier werde ich nächstens erfahren, ob

man mich betrogen hat, als man mir Talent zusprach, oder ob ich wirklich welches besitze. Im ersten Falle werde ich schnell und willig enttäuscht sein, und klar über mich selbst, ruhig nach meinem heimatlichen Stübchen zurückwandern. Im zweiten Falle aber werde ich in Paris mein Talent schneller und besser bezahlt bekommen, als irgendwo in der Welt. — O, lächle nicht, und versuche lieber, mir einen gegründeten Einwurf zu tun!"

„Bester" — versetzte ich — „ich lächle nicht mehr; denn in diesem Moment durchzuckt mich ein wehmütiges Gefühl, das mir eine tiefe Bekümmernis um Dich und Deinen schönen Hund hervorbringt. Ich weiß, daß, wenn Du auch mäßig bist, Deine vortreffliche Bestie jedoch viel fressen wird. Du willst Dich und ihn mit Deinem Talente ernähren? — Das ist schön, denn Selbsterhaltung ist die erste Pflicht, menschliche Gesinnung gegen die Tiere eine zweite und schönste. — Jetzt aber sage mir, wie willst Du Dein Talent geltend machen? Was hast Du für Pläne? Teile sie mir mit."

„Es ist gut, daß Du mich nach Plänen fragst," war die Antwort. „Du sollst deren eine starke Anzahl kennen lernen, denn wisse: ich bin reich an Plänen. Zunächst denke ich an eine Oper: ich bin versehen mit fertigen Werken, mit halbfertigen und mit einer Unzahl von Entwürfen für alle Genres, — für die große und für die komische Oper. — Entgegne mir nichts! — Ich bin darauf gefaßt, daß dies nicht so schnell gehen wird, und betrachte es auch nur als die Grundlage meiner Bestrebungen. Wenn ich aber auch nicht hoffen darf, so bald eine meiner Opern aufgeführt zu sehen, so wird es mir doch wenigstens vergönnt sein, annehmen zu dürfen, daß ich bald darüber ins Klare gesetzt sein werde, ob die Direktionen meine Kompositionen annehmen oder nicht. — O, Freund! Du lächelst abermals! Sage nichts! Ich weiß, was Du einwenden willst, und will Dir sogleich darauf entgegnen. — Ich bin überzeugt, daß ich auch hier mit Schwierigkeiten aller Art zu kämpfen haben werde, worin werden diese aber bestehen? Jedenfalls doch nur in der Konkurrenz. Die bedeutendsten Talente strömen hier zusammen und bieten ihre Werke an; die Direktionen sind daher gehalten, eine scharfe Prüfung des Angebotenen vorzunehmen: Stümpern muß der Weg ewig versperrt sein, nur Arbeiten von einer besonderen Auszeichnung können zu der Ehre gelangen, auserwählt zu wer-

den. Gut! Ich habe mich auf dieses Examen vorbereitet und verlange keine Auszeichnung, ohne sie zu verdienen. Was sollte ich aber außer dieser Konkurrenz noch zu fürchten haben? Soll ich etwa glauben, daß es auch hier der beliebten servilen Schritte bedürfe? Hier, in Paris, der Hauptstadt des freien Frankreichs, wo eine Presse existiert, die jeden Mißbrauch und Schlendrian aufdeckt und unmöglich macht, wo nur dem Verdienst es möglich ist, einem großen unbestechlichen Publikum Beifall abzugewinnen?"

„Dem Publikum?" — unterbrach ich; — „da hast Du recht! Auch ich bin der Meinung, daß bei Deinem Talente es Dir beschieden sein dürfte, zu reüssieren, sobald Du nur mit dem Publikum zu tun hättest. In der Leichtigkeit der Mittel, vor dieses zu gelangen, irrst Du Dich aber gewaltig, mein armer Freund! Es ist nicht die Konkurrenz der Talente, in der Du zu kämpfen haben wirst, sondern die Konkurrenz der Renommeen und der persönlichen Interessen. Bist Du einer entschiedenen, einflußreichen Protektion sicher, so wage den Kampf; ohne diese und ohne Geld aber, — stehe ab, denn Du mußt unterliegen, ohne auch nur beachtet zu sein. Es wird nicht die Rede davon sein, Dein Talent oder Deine Arbeit zu preisen (o, schon dies wäre eine Vergünstigung sondergleichen!), sondern es wird in Erwägung kommen, welcher der Name ist, den Du führst. Da sich an diesen Namen noch kein Renommee knüpft, und er auf keiner Rentierliste aufgefunden werden kann, so bleibst Du und Dein Talent unbeachtet."

Meine Entgegnung verfehlte bei dem enthusiastischen Freunde die beabsichtigte Wirkung hervorzubringen. Er ward mißmutig, schenkte mir aber keinen Glauben. Ich fuhr fort und frug ihn, was er ohngefähr gesonnen sei zu tun, um sich auf andrem Wege vorläufig ein kleines Renommee zu erwerben, welches ihm vielleicht behilflich sein könnte, später mit mehr Gewicht an die Ausführung des mitgeteilten, ausschweifenden Planes zu gehen?

Diese Sprache schien seine Verstimmung zu verscheuchen. „Höre denn!" antwortete er: „Du weißt, ich habe mich von jeher mit großer Vorliebe auf die Instrumentalmusik geworfen. Hier in Paris, wo man, wie es scheint, unsrem großen Beethoven einen eigenen Kultus errichtet hat, muß ich mit Grund

hoffen, daß sein Landsmann und glühendster Verehrer leicht Eingang finden wird, wenn er unternimmt, seine, wenn auch noch so schwachen Versuche, dem unerreichbaren Vorbilde nachzustreben, dem Publikum zu Gehör zu bringen."

„Erlaube, daß ich Dir sogleich in das Wort falle", unterbrach ich; „Beethoven wird vergöttert, darin hast Du recht! Vor allem aber bedenke, daß sein Name, sein Renommee vergöttert wird. Dieser Name, vor ein dem großen Meister würdiges Werk gesetzt, wird imstande sein, augenblicklich die Schönheiten desselben entdecken zu lassen; irgend ein andrer Name vor demselben Werke aber wird nie vermögen, die Direktion einer Konzertanstalt selbst auf die glänzendste Partie darin aufmerksam zu machen."

„Du lügst!" fuhr mein Freund etwas hastig auf. — „Bald wird mir Deine Absicht klar, mich systematisch zu entmutigen und vom Wege des Ruhmes zurückzuschrecken. Es soll Dir nicht gelingen!"

„Ich kenne Dich" — entgegnete ich — „und verzeihe Dir! Jedenfalls muß ich aber noch hinzufügen, daß Du auch bei Deinem zuletzt mitgeteilten Vorhaben auf ganz dieselben Schwierigkeiten stoßen wirst, die einem Künstler ohne Renommee, sei sein Talent auch noch so bedeutend, sich hier entgegenstellen, wo die Leute viel zu wenig Zeit haben, sich um verborgene Schätze zu bekümmern. Beide Pläne sind als Mittel zu betrachten, einen bereits erworbenen Ruf zu befestigen und Vorteil aus ihm zu ziehen, keineswegs aber, sich einen solchen erst zu verschaffen. Die Bewerbung um eine Aufführung Deiner Instrumental-Kompositionen wird man entweder gar nicht beachten, oder — sind Deine Arbeiten in jenem kühnen, eigentümlichen Geiste komponiert, den Du an Beethoven bewunderst, so wird man sie schwülstig und unverdaulich finden, und mit dieser Weisung Dich nach Hause schicken."

„Wenn ich aber", warf mein Freund ein, „diesem Vorwurfe bereits vorgebeugt hätte? Wenn ich in dieser Voraussicht bereits Arbeiten verfaßt hätte, die ich in der Absicht, mir durch sie vor ein oberflächlicheres Publikum zu verhelfen, mit jener beliebten modernen Ausstattung versehen, die ich zwar im Grunde meines Herzens verabscheue, die aber selbst von bedeutenden Künstlern als erste Bestechungsmittel nicht verschmäht werden?"

„Dann wird man Dir zu bedenken geben", erwiderte ich, „daß Deine Arbeit zu leicht, zu seicht sei, um zwischen den Werken eines Beethoven und Musard dem Publikum zum Gehör gebracht zu werden."

„O, Wertester!" rief mein Freund aus: „Nun ist es gut! Jetzt sehe ich doch endlich deutlich, daß Du Dir einen Spaß mit mir machst! Du bist und bleibst ein drolliger Kauz!"

Hierbei stampfte mein Freund lachend mit dem Fuße, und trat seinem schönen Hunde so empfindlich auf die herrlichen Pfoten, daß dieser laut aufschrie, dann aber seinen Herrn, händeleckend, demütig zu bitten schien, meine Einwendungen ferner nicht mehr spaßhaft aufzunehmen.

„Du siehst", sagte ich, „daß es nicht immer gut ist, Ernst für Scherz zu halten. Dies beiseite, bitte ich Dich aber mir mitzuteilen, welche Pläne Dich sonst noch bewegen konnten, Deine bescheidene Heimat mit dem ungeheuren Paris zu vertauschen. Sage mir, auf welchem andern Wege, wenn Du mir zu Liebe die beiden besprochenen vorläufig aufgeben wolltest, gedenkst Du zu versuchen, Dir den nötigen Ruf zu verschaffen?"

„Es sei", erhielt ich zur Antwort, „Deiner wunderlichen Neigung zum Widerspruche zum Trotz will ich in der Mitteilung meiner Pläne fortfahren. Nichts ist, wie ich weiß, heutzutage in den Pariser Salons beliebter, als jene anmutigen und gefühlvollen Romanzen und Lieder, wie sie dem Geschmacke des französischen Volkes eigen sind, und wie sie sich selbst aus unsrer Heimat hier angesiedelt haben. Denke an Franz Schuberts Lieder, und des Rufes, dessen sie hier genießen! Dies ist ein Genre, der meiner Neigung vortrefflich zusagt; ich fühle mich fähig, etwas Beachtenswertes darin zu leisten. Ich werde meine Lieder zu Gehör bringen, und vielleicht dürfte auch mir das Glück zu teil werden, das bereits so manchem zu teil ward, — nämlich durch eine ähnliche anspruchslose Komposition die Aufmerksamkeit eines der gerade anwesenden Direktoren der hiesigen Opern in dem Grade auf mich zu ziehen daß er mich mit dem Auftrage zu einer Oper beehrt."

Der Hund stieß abermals einen heftigen Schrei aus. Diesmal war ich es, der dem vortrefflichen Tiere in einer krampfhaften Anwandlung von Lachen auf die Pfoten getreten hatte.

„Wie?" rief ich, — „ist es möglich, daß Du im Ernste

solche närrische Gedanken hegst? Was in aller Welt sollte Dich berechtigen ...?"

„Mein Gott", — unterbrach mich der Enthusiast, — „sind nicht ähnliche Fälle schon oft genug vorgekommen? Soll ich Dir die Journale aufführen, in denen ich wiederholt gelesen habe, wie der und der Direktor durch die Anhörung einer Romanze so hingerissen wurde, wie der und der berühmte Dichter plötzlich für das noch völlig unbekannte Talent eines Komponisten so eingenommen wurde, daß beide augenblicklich sich zu der Erklärung vereinigten, der eine ein Libretto zu liefern, der andere die zu bestellende Oper aufführen zu lassen?"

„Ach, steht es so?" — seufzte ich, plötzlich von Wehmut erfüllt, — „Journalnotizen haben Deinen ehrlichen, kindlichen Kopf verwirrt? Teurer Freund, mögest Du von allem, was Dir auf diesem Wege zukommt, nur das Dritteil beachten, und selbst von diesem noch nicht vier Vierteile glauben! Unsere Direktoren haben ganz andre Dinge zu tun, als Romanzen singen zu hören und in Enthusiasmus darüber zu geraten! Und dann zugegeben, dies sei ein gültiges Mittel, Renommee zu erwerben, — von wem willst Du Deine Romanzen singen lassen?"

„Von wem anders", — war die Antwort, — „als von denselben berühmten Sängern und Sängerinnen, die so oft mit der liebenswürdigsten Bereitwilligkeit es sich zur Pflicht machten, Produktionen unbekannter und unterdrückter Talente zum ersten male empfehlend dem Publikum vorzuführen. Oder bin ich etwa auch hierin durch falsche Journalnotizen getäuscht?"

„Mein Freund" — erwiderte ich, — „Gott weiß, wie weit entfernt ich davon bin, leugnen zu wollen, daß edle Herzen dieser Art unterhalb der Kehlen unsrer vorzüglichen Sänger und Sängerinnen schlügen. Aber um zu der Ehre einer solchen Protektion zu gelangen, bedarf es jedenfalls noch immer anderer Erfordernisse; Du kannst Dir leicht vorstellen, welche Konkurrenz auch hierbei stattfindet, und daß es immer noch einer unendlich einflußreichen Empfehlung bedarf, um jenen edlen Herzen einleuchtend zu machen, daß man in Wahrheit ein unbekanntes Talent sei. — Mein ärmster Freund, hast Du noch andere Pläne"?

Hier geriet der Gefragte außer sich. Lebhaft und zornig — wenn auch mit einiger Beachtung seines Hundes — wandte

er sich von mir ab. — „Und wenn ich noch Pläne hätte wie Sand am Meere“, rief er, „Du solltest keinen einzigen mehr erfahren. Geh'! Du bist mein Feind! — Unerbittlicher, wisse aber, Du sollst nicht triumphieren! — Sage mir, nur noch das eine frage ich dich! — Sage mir, Unseliger, — wie haben es denn die Zahllosen angefangen, die in Paris zuerst bekannt und endlich berühmt wurden?“

„Frage einen von ihnen“, — entgegnete ich in etwas gereizter Ruhe, — „vielleicht erfährst Du es. Ich aber — weiß es nicht.“

„Hier, hier!“ rief der Verblendete hastig seinem wundervollen Hunde zu. „Du bist mein Freund nicht mehr“, — wandte er sich eilig aufbrechend zu mir, — „Dein kalter Hohn soll mich nicht weichen sehen! In einem Jahre — gedenke daran —! in einem Jahre sollst Du meine Wohnung von jedem Gamin erfragen können, oder Du erhältst Nachricht von mir, wohin Du zu kommen hast, — um mich sterben zu sehen. Lebe wohl!“

Gellend pfiff er seinem Hunde, — eine Dissonanz, — er und sein herrlicher Begleiter waren mit Blitzesschnelle verschwunden. Nirgends konnte ich sie ereilen.

*

* *

Ich mußte erst in den nächsten Tagen, wo mir alle Bemühungen und Erkundigungen über die Wohnung meines Freundes vereitelt wurden, recht lebhaft fühlen, wie unrecht ich getan hatte, die Eigentümlichkeiten eines so tief enthusiastischen Gemütes nicht besser zu berücksichtigen, als dies leider in meinen herben, vielleicht übertriebenen Entgegnungen auf seine so harmlos mitgeteilten Pläne geschehen war. In meiner guten Absicht, ihn allerdings so viel wie möglich von seinem Vorhaben abzuschrecken, weil ich ihn sowohl seiner äußeren wie inneren Lage nach nicht für den Menschen halten durfte, der geeignet sei, mit Erfolg eine so komplizierte Bahn des Ehrgeizes zu verfolgen, als seinen Plänen zugrunde lag, — in dieser meiner guten Absicht, sage ich, hatte ich nicht berechnet, daß ich keineswegs mit einem jener flüchtig überzeugten, lenksamen Köpfe zu tun hatte, sondern mit einem Menschen, dessen innigster Glaube

an die göttliche und unbestreitbare Wahrheit seiner Kunst einen solchen Grad von Fanatismus erreicht hatte, daß er dem friedfertigsten, weichsten Gemüte einen unbeugsamen, hartnäckigen Charakter beigegeben.

Gewiß, so mußte ich mir denken, — wandert er jetzt durch die Straßen von Paris mit der festen Zuversicht, daß er nur einmal zum Entschluß kommen dürfe, welchen seiner Pläne er zuerst realisieren wolle, um auch sogleich auf derjenigen Affiche zu glänzen, die gewissermaßen die Endperspektive seines adoptierten Planes repräsentierte. Gewiß gibt er jetzt einem alten Bettler einen Sou, mit dem sichern Vorsatz, ihm in einigen Monaten einen Napoleon zu reichen.

Je mehr die Zeit unserer Trennung verstrich, je fruchtloser meine Bemühungen wurden, den Freund zu entdecken, desto mehr — ich gestehe meine Schwäche — steckte mich die von ihm in jener Stunde geäußerte Zuversicht in dem Grade an, daß ich mich verleiten ließ, dann und wann mit ängstlich gespanntem Blicke diese oder jene Affiche einer Musikaufführung zu erforschen, ob ich auf ihr nicht in irgend einer Ecke den Namen meines gläubigen Enthusiasten entdecke. Ja, je mehr ich auch in diesen Entdeckungsversuchen unbefriedigt blieb, destomehr gesellte sich — wunderlich ist es zu sagen! — meiner freundschaftlichen Teilnahme ein immer wachsender Glaube bei, daß es ja doch nicht unmöglich wäre, daß mein Freund reüssieren könne, — daß vielleicht jetzt, wo ich ängstlich ihm nachsuchte, sein eigentümliches Talent von irgend einer wichtigen Person bereits entdeckt und anerkannt sei, — daß ihm vielleicht schon einer jener Aufträge geworden, deren glückliche Vollziehung Glück, Ehre — und Gott weiß, was alles zugleich bringt. Und warum nicht? Folgt nicht jede tiefbegeisterte Seele einem Sterne? Kann der seinige nicht ein Glücksstern sein? Können nicht Wunder geschehen, um den Reichtum eines verborgenen Schachtes aufzudecken? — Gerade, daß ich nirgends eine Romanze, nirgends eine Ouvertüre und dergleichen unter dem Namen meines Freundes angezeigt sah, machte mich glauben, daß er seinem größesten Plane zuerst und glücklich nachgestrebt habe, und, jene geringeren Wege zur Öffentlichkeit verschmähend, jetzt vollüber beschäftigt sei, eine Oper von wenigstens fünf Akten zu komponieren. Zwar fiel mir auf, daß ich nirgends an Orten der Kunstbetriebsamkeit ihn auffand, oder jemand antraf,

der von ihm etwas gewußt hätte; indes, da ich selbst sehr wenig in diese Heiligtümer kam, so ließ sich denken, daß nur ich gerade so unglücklich sei, nicht dahin zu dringen, wo vielleicht jetzt schon sein Ruhm in hellen Strahlen glänzte. —

Man kann sich jedoch denken, daß es langer Zeit bedurfte. um meine anfangs nur schmerzliche Teilnahme für meinen Freund endlich in eine glaubenvolle Zuversicht zu seinem guten Sterne umzuwandeln. Ich konnte erst durch alle Phasen der Furcht, des Schwankens und der Hoffnung auf diesen Punkt gelangen. Dergleichen bedarf bei mir aber langer Zeit, und so kam es, daß bereits fast ein Jahr verflossen war seit dem Tage, wo ich im Palais royal einen schönen Hund und einen enthusiastischen Freund angetroffen hatte. Währenddem hatten mich wunderbar geglückte Spekulationen auf eine so unerhörte Stufe von Glück gebracht, daß ich, wie einst Polykrates, befürchtete, es müsse mir nun nächstens ein bedeutendes Unglück widerfahren. Ich glaubte dieses Unglück deutlich schon im voraus zu verspüren; in einer trüben Stimmung war es daher, daß ich eines Tages meiner Gewohnheit nach mich auf einen Spaziergang in den Champs élysées begab.

Es war Herbst; die Blätter fielen verwelkt von den Bäumen, und der Himmel hing altersgrau über die elyseische Pracht herab. Nichtsdestoweniger ließ Polichinell sich nicht abhalten, seinen alten schlagenden Zorn zu erneuern; in blinder Wut trotzte der Vermessene noch immer der weltlichen Gerechtigkeit, bis endlich das dämonische Prinzip, so ergreifend repräsentiert durch die gefesselte Katze, mit übermenschlichen Krallen den verwegenen Trotz des übermütigen Sterblichen demütigte. —

Da hörte ich denn dicht neben mir, in geringer Entfernung vom bescheidenen Schauplatze der gräuelvollen Taten Polichinells, folgendes wunderbar akzentuierte Selbstgespräch in deutscher Sprache:

„Vortrefflich! Vortrefflich! Wo um aller Welt willen habe ich mich verleiten lassen zu suchen, da ich so nahe finden konnte! Wie? Sollte ich diese Bühne verschmähen, auf der die ergreifendsten politischen und poetischen Wahrheiten so unmittelbar und leicht verständlich, mit innigem Schmuck dem empfänglichsten und anspruchlosesten Publikum vorgeführt werden? Ist dieser Trotzige nicht Don Juan? Ist jene entsetzlich schöne weiße

Katze nicht der Gouverneur zu Pferde, wie er leibt und lebt? — Wie wird die künstlerische Bedeutung dieses Dramas nicht erhöht und verklärt werden, wenn meine Musik das ihrige dazu tut? — Welche sonore Organe in diesen Akteurs! — Und die Katze, — ach! die Katze! Welche unenthüllten Reize liegen in ihrer herrlichen Kehle verborgen! — — Jetzt gibt sie keinen Laut von sich, — jetzt ist sie noch ganz Dämon! — wie aber wird sie erst ergreifen, wenn sie die Koloraturen singt, die ich eigens für sie berechnen werde! Welches vorzügliche Portamento wird sie in der Exekution jener überirdischen chromatischen Skala anbringen! Wie fürchterlich lieblich wird sie lächeln, wenn sie die künftig so berühmte Stelle singen wird: „O Polichinell, du bist verloren!“ — — O, welch' ein Plan! — Und dann, welchen vortrefflichen Vorwand zur fortwährenden Anwendung des Tamtam geben mir nicht Polichinells unaufhörliche Stockschläge? — Nun, was zögere ich? Rasch um die Gunst des Direktors beworben! Hier kann ich gerade zugehen, — hier ist keine Antichambre! Mit einem Schritt bin ich im Heiligtume — vor ihm, dessen göttlich klares Auge sogleich in mir das Genie erkennen wird. Oder — sollte ich auch hier auf Konkurrenz stoßen? — Sollte die Katze? — Schnell, ehe es zu spät wird!“ —

Mit diesen letzten Worten wollte der Selbstgesprächige sich unmittelbar auf den Polichinellkasten zustürzen. Ich hatte meinen Freund leicht erkannt und beschlossen, einem Skandale vorzubeugen. Ich ergriff ihn und drehte ihn mit einer Umarmung zu mir herum.

„Wer ist's?“ — rief er heftig. — Bald erkannte auch er mich, machte sich ruhig von mir los und setzte kalt hinzu: „Ich durfte es denken, daß nur Du mich auch von diesem Schritte abhalten konntest, dem letzten zu meinem Heile. — Laß mich, es kann zu spät werden.“

Ich hielt ihn von neuem; gelang es mir auch, ihn von einem weitern Vordringen gegen das Theater abzuhalten, so blieb es mir doch unmöglich, ihn von der Stelle zu bringen. Jedoch gewann ich Muße, ihn näher zu betrachten. Mein Gott, in welchem Zustand fand ich ihn! Ich will nicht von seiner Kleidung sprechen, sondern von seinen Zügen; jene war ärmlich und verwahrlost, diese aber waren fürchterlich. Der offene, freie Mut war dahin; — leblos und starr blickte sein Auge umher; seine

bleichen, eingefallenen Wangen sprachen nicht nur von Kummer, die farbigen Flecken auf ihnen sprachen auch von den Leiden — des Hungers!

Als ich ihn mit dem tiefsten Gefühle des Schmerzes betrachtete, schien auch er einigermaßen ergriffen, denn er versuchte mit weniger Gewalt sich von mir loszuwinden.

„Wie geht es Dir, lieber R...?" — frug ich mit stockender Stimme. Traurig lächelnd fügte ich hinzu: — „Wo ist Dein schöner Hund?"

Da blickte er düster: „Gestohlen!" war die karge Antwort.

„Nicht verkauft?" — frug ich dagegen.

„Elender!" — erwiderte er finster, — „bist Du auch wie der Engländer?"

Ich verstand nicht, was er damit wollte. „Komm", sprach ich mit ergriffener Stimme, „komm! Führe mich zu Dir in Dein Haus, ich habe viel mit Dir zu sprechen." —

„Du wirst nächstens meine Wohnung auch ohne mich erfahren", — antwortete er; — „noch ist kein Jahr um! Ich bin jetzt auf dem direkten Wege zur Anerkennung, zum Glück! — Geh'! Du glaubst doch nicht daran! Was hilft's, den Tauben predigen? Ihr müßt sehen, um zu glauben: nun gut! Du wirst bald sehen. Laß mich jetzt aber los, wenn ich Dich nicht für meinen geschworenen Feind halten soll!"

Ich hielt seine Hände fester. — „Wo ist Deine Wohnung?" frug ich. „Komm! Führe mich hin! Wir wollen ein freundliches, herzliches Wort reden, — wenn es sein muß, — selbst über Deine Pläne."

„Du sollst sie erfahren, sobald sie ausgeführt sind", entgegnete er. „Quadrillen! Galopps! O, das ist meine Force! — Du sollst sehen und hören! — Siehst Du jene Katze? — Sie soll mir zu tüchtigen droits d'auteur verhelfen! — Siehe, wie glatt sie ist, wie vortrefflich sie sich das Mäulchen leckt! Denke Dir, wenn aus diesem Mäulchen, aus dieser Reihe von Perlenzähnen, die begeistertsten Chromas hervorquillen, begleitet vom delikatesten Stöhnen und Ächzen von der Welt! Denke Dir dies, mein Wertester! O, Ihr habt keine Phantasie, Ihr! — Laßt mich, laßt mich! — Ihr habt keine Phantasie!"

Ich hielt ihn von neuem fester und wiederholte inständigst meine Bitte, mich in seine Wohnung zu führen, ohne jedoch Be-

achtung zu finden. Sein Auge war mit ängstlicher Gespanntheit auf die Katze gerichtet.

„Was hängt nicht alles von ihr ab!“ rief er, „Glück, Ehre, Ruhm liegt in ihren weichen Pfötchen. Der Himmel regiere ihr Herz und schenke mir ihre Gunst! — Sie blickt freundlich; — ja, das ist Katzennatur! Sie ist auch freundlich, höflich, höflich über die Maßen! Sie ist aber eine Katze, eine meineidige, falsche Katze! — Warte, — Dich kann ich zwingen! Ich habe einen herrlichen Hund; der wird dich in Respekt setzen; — Viktoria! Ich habe gewonnen! — Wo ist mein Hund?“

Mit wahnsinniger Aufregung hatte er die letzten Worte mit einem grellen Schrei ausgestoßen. Hastig blickte er um sich und schien seinen Hund zu suchen. Sein gieriger Blick fiel auf den breiten Fahrweg. Da ritt auf einem wundervollen Pferde ein eleganter Herr, seiner Physiognomie und dem besonderen Schnitte seiner Kleidung nach ein Engländer; ihm zur Seite lief mit stolzem Bellen ein großer, schöner neufundländischer Hund.

„Ha! Meine Ahnung!“ schrie bei diesem Anblicke mein Freund mit rasender Wut: „Der Verfluchte! Mein Hund! Mein Hund!“

Alle meine Kraft ward an der übermäßigen Gewalt zu nichte, mit der der Unglückliche sich in Blitzesschnelle von mir losriß. Wie ein Pfeil flog er dem Reiter nach, der jetzt zufälliger Weise sein Roß zum schnellsten Galopp anspornte, welchen der Hund mit den freudigsten Sätzen begleitete. Ich lief nach, vergebens! Welche Anstrengung der Kräfte kommt der übermäßigen eines Rasenden gleich! — Ich sah den Reiter und den Hund nebst meinem Freunde in einer der Seitenstraßen verschwinden, die in den faubourg du Roule führen. An derselben Straße angelangt, erblickte ich keinen von ihnen mehr.

Es genüge zu sagen, daß all’ mein Bemühen, die Spur der Verschwundenen aufzufinden, fruchtlos war. —

Erschüttert und selbst bis zum Wahnsinn aufgeregt, mußte ich mich endlich entschließen, meine Nachforschungen vorläufig aufzugeben. Leicht wird man sich aber vorstellen können, daß ich darum nicht abließ, mich täglich zu bemühen, eine Spur aufzusuchen, die mich zu dem Aufenthalte meines bejammernswerten Freundes führen konnte. An allen Orten, die mit der Musik nur einigen Zusammenhang hatten, erkundigte ich mich: — nir-

gends aber auch nur die geringste Nachweisung! Nur in den heiligen Antichambren der Oper entsannen sich die Untersten der Angestellten einer traurigen, kläglichen Erscheinung, die sich oft gezeigt und auf Audienzen gewartet habe, von der man natürlich aber weder Namen noch Wohnung wüßte. Jeder andere, selbst polizeiliche Weg führte ebensowenig auf genaue Spuren; selbst die Wächter der Sicherheit schienen es nicht für nötig erachtet zu haben, sich um den Ärmsten zu bekümmern.

Ich fiel in Verzweiflung. Da erhielt ich eines Tages, ungefähr zwei Monate nach jenem Vorfall in den Champs élysées, einen Brief, der mir auf indirektem Wege durch einen meiner Bekannten zugestellt wurde. Ich erbrach ihn ahnungsvoll, und las die kurzen Worte:

„Lieber, komm', mich sterben zu sehen!"

Die angegebene Adresse bezeichnete ein enges Gäßchen auf dem Montmartre. — Ich konnte nicht weinen, und bestieg den Montmartre. Der Adresse folgend, gelangte ich an eines der erbärmlich aussehenden Häuser, wie sie in den Seitengäßchen dieser kleinen Stadt zu finden sind. Trotz seines dürftigen Äußeren verfehlte dieses Gebäude nicht, sich bis zu einem cinquième zu erheben, mein unglücklicher Freund schien diesen Umstand mit Wohlgefallen beachtet zu haben, und somit war auch ich genötigt, derselben schwindligen Bahn nachzustreben. Indes verlohnte es sich der Mühe, denn nach meinem Freunde fragend, wurde ich nach dem Hinterstübchen gewiesen; von dieser Hinterseite des ehrenwerten Bauwerks aus mußte man allerdings auf die Aussicht in die vier Schuh breite Riesenstraße verzichten, wurde aber durch die ungleich schönere auf ganz Paris entschädigt.

Dieses wundervollen Anblickes genießend, in einem dürftigen Schmerzenslager aufgerichtet, traf ich meinen bejammernswürdigen Enthusiasten an. Sein Angesicht, sein ganzer Körper war noch unendlich viel verzehrter und hagerer als an jenem Tage in den Champs élysées; nichtsdestoweniger war der Ausdruck seiner Mienen bei weitem befriedigender als damals. Der scheue, wilde, fast wahnsinnige Blick, die unheimliche Glut seiner Augen — waren verschwunden; sein Auge blickte matt, fast erloschen; die entsetzlich dunklen Flecke auf den Wangen schienen sich in allgemeine Verzehrung aufgelöst zu haben.

Zitternd, aber mit ruhigem Ausdrucke streckte er mir seine

Hand entgegen mit den Worten: „Verzeihe mir, Lieber, und habe Dank, daß Du gekommen bist!"

Der wunderbar weiche und sonore Ton, mit dem er dies Wenige gesprochen hatte, übte einen fast noch rührenderen Eindruck auf mich aus, als dies bereits sein Anblick getan. Ich drückte ihm die Hand, weinte und konnte nicht sprechen.

„Es ist, wie mich dünkt", — fuhr mein Freund nach einer Pause der Rührung fort, — „bereits stark über ein Jahr, daß wir uns in jenem glänzenden Palais royal trafen; — ich habe nicht ganz Wort gehalten: — binnen Jahresfrist berühmt zu werden war mir mit dem besten Willen nicht möglich; auf der andern Seite ist es aber auch nicht meine Schuld, daß ich Dir nicht pünktlich nach Ablauf des Jahres schreiben konnte, wohin Du zu kommen hättest, um mich sterben zu sehen: ich war trotz aller Bemühungen noch nicht so weit. — O, weine nicht, mein Freund! Es gab eine Zeit, wo ich Dich bitten mußte, nicht zu lachen."

Ich wollte sprechen, allein die Sprache versagte mir. — „Laß mich sprechen!" fiel der Sterbende ein: „es wird mir leicht, und ich bin Dir viel zu erzählen schuldig. Ich bin gewiß, daß ich morgen nicht mehr leben werde, darum höre heute noch meine Erzählung an! Sie ist einfach, mein Freund, — höchst einfach. Es gibt darin keine wunderbaren Verwicklungen, keine überraschenden Glücksfälle, keine anspruchsvollen Details. Fürchte nicht, daß Deine Geduld ermüdet werden soll durch die Leichtigkeit des Sprechens, die mir jetzt vergönnt ist und die mich allerdings verführen könnte, zum Schwätzer zu werden, denn es hat Tage gegeben, mein Lieber, wo ich dafür keinen Laut hervorbrachte. Höre! — Wenn ich recht überlege und des Zustandes gedenke, in welchem Du mich jetzt antriffst, so finde ich für unnötig, Dich versichern zu müssen, daß mein Schicksal kein schönes gewesen sei. Fast brauche ich Dir wohl auch nicht die Einzelheiten aufzuzählen, in denen mein enthusiastischer Glaube umkam. Es genüge zu sagen, daß es nicht Klippen waren, an denen ich scheiterte! — O, glücklich der Schiffbrüchige, der im Sturm zugrunde geht! — Nein, daß es Sumpf und Morast war, in dem ich versank. Dieser Sumpf, mein Teurer, umgibt aber alle die stolzen, glänzenden Kunsttempel, nach denen wir armen Narren mit solcher Inbrunst wallfahrten, als ob in ihnen

das Heil der Seelen zu erwerben wäre. Glücklich der Leichtfertige! Mit einem einzigen gelungenen Entrechat ist er imstande über den Sumpf hinwegzusetzen. Glücklich der Reiche! Sein wohl zugerittenes Pferd bedarf nur eines Druckes der goldnen Sporen, um ihn schnell hinüber zu tragen. Wehe aber dem Enthusiasten, der, diesen Morast für eine blühende Wiese haltend, rettungslos in ihm versinkt und Fröschen und Kröten zur Speise wird! — Siehe, mein Guter, dies böse Ungeziefer hat mich verzehrt, es ist kein Tropfen Blutes mehr in mir! — — Soll ich Dir sagen, wie es mir ging? — Warum dies! Du siehst mich unterliegen; — es genüge daher nur noch zu sagen, daß ich nicht auf dem Schlachtfelde erlegt wurde, sondern daß ich — entsetzlich ist es zu sagen! — in den Antichambren vor Hunger umkam! — Es ist etwas Furchtbares, diese Antichambren, und wisse, daß es in Paris deren viele, sehr viele gibt, — mit Bänken sowohl von Sammet als von Holz, geheizt und nicht geheizt, gepflastert und nicht gepflastert! —"

„In diesen Antichambren", so fuhr mein Freund fort, — „habe ich ein schönes Jahr meines Lebens verträumt. Mir träumte da viel und wunderbar, tolle, fabelhafte Dinge aus ‚tausend und einer Nacht', von Menschen und von Vieh, von Gold und von Schmutz. Mir träumte von Göttern und Kontrabassisten, von brillanten Tabatieren und ersten Sängerinnen, von Atlasröcken und verliebten Lords, von Choristinnen und Fünffrankenstücken. Dazwischen war es mir oft, als hörte ich den klagenden, geisterhaften Ton einer Hoboe; dieser Ton durchdrang mir alle Nerven und durchschnitt mein Herz. Eines Tages, als ich am allerverwirrtesten geträumt, und jener Hoboe-Ton mich am schmerzlichsten durchzuckt hatte, wachte ich plötzlich auf und fand, daß ich wahnsinnig geworden sei. Ich entsinne mich zum wenigsten, daß ich, — was ich so oft getan, — vergaß, nämlich dem Theaterdiener meine tiefste Verbeugung zu machen, als ich die Antichambre verließ, — beiläufig gesagt, der Grund, daß ich nie wieder wagte, in dieselbe zurückzukehren, denn wie würde mich der Diener empfangen haben! — Ich verließ also schwankenden Schrittes das Asyl meiner Träume; auf der Schwelle des Gebäudes stürzte ich zusammen. Ich war über meinen armen Hund gefallen, der seiner Gewohnheit nach, auf der Straße antichambrierte, und seinen glücklichen Herrn er-

wartete, dem es erlaubt war, unter Menschen zu antichambrieren. Dieser Hund, daß ich es Dir sage, war mir von großem Nutzen, denn nur ihm und seiner Schönheit hatte ich es zu verdanken, daß mich der Diener der Antichambre dann und wann eines beachtenden Blickes würdigte. Leider verlor er mit jedem Tage von seiner Schönheit, denn der Hunger wütete auch in seinen Eingeweiden. Dies erweckte mir neue Sorgen, da ich deutlich voraussah, daß es bald um die Gunst des Dieners geschehen sein würde; denn schon jetzt zuckte oft ein verächtliches Lächeln um dessen Lippen. — Wie ich Dir sagte, stürzte ich also über diesen meinen Hund. Ich weiß nicht, wie lange ich so lag; die Fußstöße, die ich von den Vorübergehenden empfangen haben mochte, hatte ich nicht bemerkt; endlich aber weckten mich die zärtlichsten Küsse — das wärmste Lecken meines Tieres. Ich richtete mich auf, und in einem hellen Momente begriff ich sogleich die wichtigste meiner Pflichten: dem Hunde Nahrung zu verschaffen. Ein einsichtsvoller Marchand d'Habits reichte mir mehrere Sous für mein schlechtes Gilet. Mein Hund fraß und was er übrig ließ, verzehrte ich. Ihm schlug dies vortrefflich an, ich aber konnte nicht mehr gedeihen. Der Ertrag eines Heiligtums, des alten Ringes meiner Großmutter, war sogar vermögend, dem Hunde zu aller verlorenen Schönheit wieder zu verhelfen; er blühte auf; — o, verderbliche Blüte! — In meinem Gehirn ward es immer trauriger; ich weiß nicht mehr recht, was darin vorging, — entsinne mich aber, daß mich eines Tages die unwiderstehliche Lust anwandelte, den Teufel aufzusuchen. Mein Hund in strahlender Schönheit begleitete mich vor die Pforte der concerts Musard. Hoffte ich dort den Teufel anzutreffen? Ich weiß auch das nicht mehr recht. Ich musterte die Eintretenden, und wem begegne ich unter ihnen? Dem abscheulichen Engländer, demselben, wie er leibt und lebt, unverändert, ganz so wie damals, als er mir, wie ich Dir erzählt habe, bei Beethoven so verderblich wurde! — Ich entsetzte mich, wohl aber war ich gefaßt, einem Dämon der Unterwelt entgegen zu treten, nimmermehr aber diesem Gespenste der Oberwelt zu begegnen. Ach, wie ward mir, als der Unselige auch mich sogleich erkannte! Ich konnte ihm nicht ausweichen, — die Masse drängte uns aneinander. Unfreiwillig und ganz gegen die Sitte seiner Landsleute war er genötigt, mir in die Arme zu sinken, die ich erhoben hatte, um mir Bahn aus dem

Gedränge zu machen. Da lag er, und wurde fest gegen meine von tausend grausenhaften Empfindungen durchzuckte Brust gedrückt. Es war ein furchtbarer Moment! Bald wurden wir aber freier, und er löste sich mit mäßiger Entrüstung von mir los. Ich wollte fliehen; dies war aber noch unmöglich. — ‚Willkommen, mein Herr!‘ — rief mir der Britte zu: — ‚schön, daß ich Sie immer auf dem Wege der Kunst treffe! Gehen wir diesmal zu Musard!‘ — Vor Wut brachte ich dagegen nichts weiter hervor, als: zum Teufel! — „Ja‘, antwortete er, ‚es soll da teufelmäßig hergehen! Ich habe vorigen Sonntag eine Komposition entworfen, die ich Musard anbieten werde. Kennen Sie Musard? Wollen Sie mich bei ihm einführen?“

„Mein Grausen vor diesem Gespenste verwandelte sich in namenlose Angst; von ihr getrieben, gelang es mir, mich zu befreien, und dem Boulevard zuzufliehen; mein schöner Hund sprang mir bellend nach. In einem Nu war aber der Engländer wieder bei mir, hielt mich an, und mit aufgeregter Stimme frug er: ‚Sir, ist der schöne Hund der Ihrige?‘ — Ja. — ‚O, der ist vortrefflich! Herr, ich zahle Ihnen für diesen Hund fünfzig Guineen. Wissen Sie, daß es sich für Gentlemans schickt, dergleichen Hunde zu haben, und auch ich habe deren eine Unzahl bereits besessen. Leider aber waren die Bestien alle unmusikalisch; sie konnten nicht vertragen, wenn ich Horn oder Flöte blies, und sind mir deshalb immer entlaufen. Nun muß ich aber annehmen, daß, da Sie das Glück haben, ein Musiker zu sein, auch Ihr Hund musikalisch ist; ich muß hoffen, daß er daher auch bei mir aushalten wird. Ich biete Ihnen deshalb fünfzig Guineen für das Tier!‘ — Erbärmlicher! rief ich: — Nicht für ganz Brittannien ist mein Freund mir feil! Damit lief ich hastig davon, mein Hund mir voran. Ich bog in diejenigen Seitenstraßen ein, die mich dahin führten, wo ich gewöhnlich übernachtete. — Es war heller Mondschein; dann und wann blickte ich mich furchtsam um: — zu meinem Entsetzen glaubte ich zu bemerken, wie die lange Gestalt des Engländers mich verfolgte. Ich verdoppelte meine Schritte und blickte mich noch angstvoller um; bald erblickte ich das Gespenst, bald nicht mehr. Keuchend erreichte ich mein Asyl, gab meinem Hunde zu essen und streckte mich hungrig auf mein hartes Lager. — Ich schlief lange und träumte fürchterlich. Als ich erwachte, — war mein schöner Hund verschwunden. Wie er

mir entlaufen, oder wie er durch die allerdings schlecht verschlossene Türe entlockt worden, ist mir noch heute unbegreiflich. Ich rief, ich suchte ihn, bis ich stöhnend zusammensank. —"

„— Du entsinnst Dich, daß ich den Treulosen eines Tages in den Champs élysées wieder sah, — Du weißt, welche Anstrengungen ich machte, um seiner wieder habhaft zu werden; — Du weißt aber nicht, daß dies Tier mich erkannte, mich aber floh und vor meinem Rufe wich wie eine scheue Bestie der Wildnis! Nichtsdestoweniger verfolgte ich ihn und den satanischen Reiter, bis dieser in einen Torweg hineinsprengte, der sich krachend hinter ihm und dem Hunde schloß. In meiner Wut donnerte ich an die Pforte: — ein wütendes Bellen war die Antwort. — Dumpf, wie vernichtet, lehnte ich mich an, — bis mich endlich eine auf dem Waldhorn ausgeführte gräuliche Skala aus der Betäubung weckte, die aus dem Grunde des vornehmen Hotels zu meinen Ohren drang, und der ein dumpfes, klägliches Hundegeheul folgte. Da lachte ich laut auf, und ging meiner Wege. —"

Tief ergriffen hielt hier mein Freund inne; war ihm auch das Sprechen leicht geworden, so strengte ihn doch seine innere Aufregung furchtbar an. Es war ihm nicht möglich, sich im Bette aufrecht zu erhalten, — mit einem leisen Stöhnen sank er zurück. — Eine lange Pause trat ein; ich betrachtete den Ärmsten mit peinlicher Empfindung: jenes leichte Rot war auf seine Wangen getreten, das nur den Schwindsüchtigen eigen ist. Er hatte seine Augen geschlossen und lag wie schlummernd da; sein Atem war in leichter, fast ätherischer Bewegung.

Ich erwartete ängstlich den Augenblick, wo ich zu ihm sprechen dürfte, um zu erfragen, womit irgend in der Welt ich ihm dienlich sein könnte? — Endlich schlug er seine Augen wieder auf; ein matter, wunderbarer Glanz lag in dem Blicke, den er sogleich unverwandt auf mich richtete.

„Mein ärmster Freund", — begann ich, — „Du siehst mich hier mit dem schmerzlichen Verlangen, Dir in irgend etwas dienen zu können. Hast Du einen Wunsch, o, so sprich ihn aus!"

Der Gefragte entgegnete lächelnd: „So ungeduldig, mein Freund, nach meinem Testamente? — O, sei außer Sorgen, auch Du bist dabei bedacht. — Willst Du aber nicht erst noch erfahren, wie es geschah, daß Dein armer Bruder zum Sterben kam?

Sieh, ich wünschte, daß meine Geschichte wenigstens einer Seele bekannt sei; nun kenne ich aber keine einzige, von der ich glauben dürfte, daß sie sich um mich bekümmere, wenn es nicht Du bist. — — Fürchte nicht, daß ich mich anstrenge! Es ist mir wohl und leicht — kein schweres Atmen bedrängt mich — die Sprache geht willig vonstatten. — Im übrigen, sieh', habe ich nur noch wenig zu erzählen. Du kannst Dir denken, daß von da ab, wo ich in meiner Geschichte stehen blieb, ich mit keinen äußeren Erlebnissen mehr zu tun hatte. Von da ab beginnt die Geschichte meines Innern, denn von da an wußte ich, daß ich bald sterben würde. Jene entsetzliche Skala auf dem Waldhorn im Hotel des Engländers erfüllte mich mit so unwiderstehlichem Lebensüberdrusse, daß ich schnell zu sterben beschloß. Ich sollte mich eigentlich dieses Entschlusses nicht rühmen, denn ich muß gestehen, es stand nicht mehr ganz in meinem freien Willen, ob ich leben oder sterben wollte. Im Innern meiner Brust war etwas gesprungen, das wie einen langen, schwirrenden Klang zurückließ; — als dieser verhallte, war mir leicht und wohl, wie mir nie gewesen, und ich wußte, daß mein Ende nahe sei. O, wie beglückte mich diese Überzeugung! Wie begeisterte mich das Vorgefühl einer nahen Auflösung, das ich plötzlich in allen Teilen dieses verwüsteten Körpers wahrnahm! — Für alle äußern Umstände unempfänglich, war ich, unbewußt, wohin mich mein schwankender Schritt trug, auf der Anhöhe des Montmartre angelangt. Willkommen hieß ich den Berg der Martyre und beschloß, auf ihm zu sterben. Auch ich starb ja für die Einfalt meines Glaubens, auch ich konnte mich daher einen Martyr nennen, wenngleich dieser mein Glaube von niemand weiter — als vom Hunger bestritten worden war.

Hier nahm ich Obdachloser diese Wohnung, verlangte nichts weiter als dieses Bett, und daß man mir die Partituren und Papiere holen ließe, die ich in einem ärmlichen Winkel der Stadt niedergelegt hatte, denn leider war es mir nicht gelungen, sie irgendwo als Pfand zu versetzen. Sieh', hier liege ich und habe beschlossen, in Gott und der reinen Musik zu verscheiden. Ein Freund wird mir die Augen zudrücken, meine Hinterlassenschaft wird hinreichen, meine Schulden zu bezahlen, und an einem ehrlichen Grabe wird es nicht fehlen. — Sag', was sollte ich weiter wünschen?"

Ich machte endlich meinen bedrängenden Gefühlen Luft. — „Wie", rief ich, „nur für diesen letzten traurigen Dienst konntest Du mich gebrauchen? Dein Freund, sei er auch noch so unmächtig, hätte Dir in nichts anderem dienlich sein können? Ich beschwöre Dich, zu meiner Beruhigung sage mir dies: war es Mißtrauen in meine Freundschaft, was Dich abhielt, mich zu erfragen und Dein Schicksal mir früher mitzuteilen?"

„O, zürne mir nicht", entgegnete er besänftigend, „zürne mir nicht, wenn ich Dir gestehe, daß ich in den halsstarrigen Wahn verfallen war, Du seiest mein Feind! Als ich erkannte, daß Du dies nicht warest, geriet mein Kopf in den Zustand, der mir die Verantwortlichkeit meines Willens benahm. Ich fühlte, daß ich nicht mehr mit klugen Menschen verkehren dürfte. Verzeihe mir und sei freundlicher gegen mich, als ich es gegen Dich war! — Reiche mir die Hand und laß diese Schuld meines Lebens abgeschlossen sein!"

Ich konnte nicht widerstehen, ergriff seine Hand und zerfloß in Tränen. Dennoch erkannte ich, wie meines Freundes Kräfte merklich abnahmen; er war nicht mehr imstande, sich vom Bette zu erheben, jene fliegende Röte wechselte immer matter auf seinen bleichen Wangen ab. —

„Ein kleines Geschäft, mein Teurer", begann er von neuem. „Nenne es meinen letzten Willen! Denn ich will erstlich: daß meine Schulden bezahlt werden. Die armen Leute, die mich aufnahmen, haben mich willig gepflegt und nur wenig gemahnt; sie müssen bezahlt werden. Ingleichen einige andere Gläubiger, die Du auf jenem Papiere verzeichnet findest. Ich zediere zur Bezahlung all' mein Eigentum, dort meine Kompositionen und hier mein Tagebuch, in das ich meine musikalischen Notizen und Grillen eintrug. Ich überlasse es Deiner Geschicklichkeit, mein geübter Freund, soviel wie möglich von diesem Nachlasse zum Verkauf zu bringen, und den Ertrag zur Entrichtung meiner irdischen Schulden zu verwenden. — Ich will zweitens, daß Du meinen Hund nicht schlägst, wenn Du ihm einmal begegnen solltest; ich nehme an, daß er zur Strafe seiner Treulosigkeit durch das Waldhorn des Engländers bereits furchtbar gelitten hat. Ich vergebe ihm! — Drittens will ich, daß meine Pariser Leidensgeschichte mit Unterdrückung meines Namens bekannt gemacht werde, damit sie allen Narren meinesgleichen

zur heilsamen Warnung diene – Viertens wünsche ich ein ehrliches Grab, jedoch ohne Prunt und großes Gepränge; wenige Personen genügen mir als Begleitung, Du findest ihre Namen und ihre Adressen in meinem Tagebuche. Die Kosten zum Begräbnisse sollen von Dir und ihnen zusammengeschossen werden. — Amen!"

„Jetzt" — so fuhr der Sterbende nach einer Unterbrechung, die durch seine immer zunehmende Schwäche hervorgebracht wurde, fort: — „jetzt ein letztes Wort über meinen Glauben. — Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven, ingleichen an ihre Jünger und Apostel; — ich glaube an den heiligen Geist und an die Wahrheit der einen, unteilbaren Kunst; — ich glaube, daß diese Kunst von Gott ausgeht und in den Herzen aller erleuchteten Menschen lebt; — ich glaube, daß, wer nur einmal in den erhabenen Genüssen dieser hohen Kunst schwelgte, für ewig ihr ergeben sein muß und sie nie verläugnen kann; — ich glaube, daß alle durch diese Kunst selig werden, und daß es daher jedem erlaubt sei, für sie Hungers zu sterben; — ich glaube, daß ich durch den Tod hochbeglückt sein werde; — ich glaube, daß ich auf Erden ein dissonierender Akkord war, der sogleich durch den Tod herrlich und rein aufgelöset werden wird. Ich glaube an ein jüngstes Gericht, das alle diejenigen furchtbar verdammen wird, die es wagten, in dieser Welt Wucher mit der hohen keuschen Kunst zu treiben, die sie schändeten und entehrten aus Schlechtigkeit des Herzens und schnöder Gier nach Sinnenlust; — ich glaube, daß diese verurteilt sein werden, in Ewigkeit ihre eigne Musik zu hören. Ich glaube, daß dagegen die treuen Jünger der hohen Kunst in einem himmlischen Gewebe von sonnendurchstrahlten, duftenden Wohlklängen verklärt, und mit dem göttlichen Quell aller Harmonie in Ewigkeit vereint sein werden. — Möge mir ein gnädig Los beschieden sein! — Amen!"

Fast glaubte ich, daß die inbrünstige Bitte meines Freundes bereits erfüllt worden, so himmlisch verklärt glänzte sein Auge, so entzückt verblieb er in atemloser Stille. Sein überaus leichter, fast unfühlbarer Atem überzeugte mich jedoch, daß er noch lebe. — Leise, aber deutlich vernehmbar flüsterte er: „Freuet Euch, Ihr Gläubigen, die Wonne ist groß, der Ihr entgegen geht!"

Jetzt verstummte er, — der Glanz seines Blickes verlosch; anmutig lächelte sein Mund. Ich schloß seine Augen, und bat Gott um einen ähnlichen Tod. — —

Wer weiß, was in diesem Menschenkinde spurlos dahin starb? War es ein Mozart. — ein Beethoven? Wer kann es wissen und wer kann es mir bestreiten, wenn ich behaupte, daß ein Künstler in ihm zugrunde ging, der die Welt mit seinen Schöpfungen beglückt haben würde, wenn er nicht zuvor hätte Hungers sterben müssen? — Ich frage, wer beweist mir das Gegenteil? —

— Keiner von denjenigen, die seiner Leiche folgten, wagte es zu bestreiten. Es waren außer mir nur zwei, ein Philolog und ein Maler; ein anderer ward vom Schnupfen verhindert, noch andere hatten keine Zeit. — Als wir uns bescheiden dem Kirchhofe des Montmartre näherten, bemerkten wir einen schönen Hund, der ängstlich die Bahre und den Sarg beschnopperte. Ich erkannte das Tier und blickte mich um: — stolz zu Pferde gewahrte ich den Engländer. Er schien das angstvolle Benehmen seines Hundes, der dem Sarge auf den Kirchhof nachfolgte, nicht begreifen zu können, stieg ab, übergab seinem Bedienten sein Roß und erreichte uns auf dem Kirchhofe.

„Wen begraben Sie, mein Herr?" frug er mich. — „Den Herrn jenes Hundes", gab ich zur Antwort.

„Goddam!" rief er aus, „es ist mir sehr unlieb, daß dieser Gentleman gestorben, ohne das Geld für die Bestie erhalten zu haben. Ich habe es ihm bestimmt, und eine Gelegenheit gesucht, es ihm zukommen zu lassen, trotzdem auch dieses Tier bei meinen musikalischen Übungen heult. Ich werde aber meinen Fehler gut machen, und die fünfzig Guineen für den Hund zu einem Denkstein bestimmen, der auf das Grab der ehrenwerten Gentleman gesetzt werden soll!" — Er ging und bestieg sein Pferd; der Hund blieb an dem Grabe, — der Britte ritt davon.

3.

Ein glücklicher Abend.

So will ich diese letzte Aufzeichnung aus früherer Erinnerung an meinen Freund benennen, welche ich der Mitteilung

einiger größeren Aufsätze aus der Hinterlassenschaft des Verstorbenen noch voranstelle, da ich diese hiermit zugleich auf das Schicklichste einzuleiten glaube.

Es war ein schöner Frühlingsabend, schon kündigte sich die Hitze des Sommers in dem wollüstig warmen Hauche an, der wie ein brünstiger Liebesseufzer durch die Lüfte zu uns drang und unsere Sinne berauschte. Wir waren dem Strome der Menge gefolgt, die sich nach dem öffentlichen Garten drängte, ein wackeres Musikkorps eröffnete an diesem Abend die Reihe der Konzerte, die es den Sommer über dort zu geben pflegte. Es war ein Fest. Mein damals noch nicht in Paris verstorbener Freund R... schwamm in seliger Wonne; — noch ehe das Konzert begonnen, war er schon von lauter Musik berauscht, und er behauptete, dies sei die innere Musik, die in ihm immer tönte und klänge, wenn er an schönen Frühlingsabenden sich glücklich fühlte.

Wir gelangten an, und nahmen an einem Tische unter einer großen Eiche unsern gewöhnlichen Platz ein, denn wohlangestellte Beobachtungen hatten uns belehrt, daß dieser Platz nicht nur der von der müßigen Menge entfernteste sei, sondern daß man von ihm aus auch besonders den Vorzug habe, die Musik am besten und deutlichsten vernehmen zu können. Von jeher hatten wir die Unglücklichen bedauert, die sowohl in Gärten als in Sälen genötigt waren, oder es wohl gar vorgezogen, in der unmittelbaren Nähe des Orchesters zu verweilen; wir vermochten gar nicht zu begreifen, wie es ihnen Freude machen konnte, die Musik zu *sehen*, anstatt zu hören; denn anders konnten wir uns die Gespanntheit nicht deuten, mit der sie unverwandt und starr den verschiedenartigen Bewegungen der Musiker zusahen, besonders aber mit begeisterter Teilnahme den Paukenschläger betrachteten, wenn er nach den mit umsichtiger Ängstlichkeit abgezählten Pausen sich endlich zu einer erschütternden Mitwirkung anließ. Wir waren darin übereingekommen, daß es nichts Prosaischeres und Herabstimmenderes gebe, als den Anblick der gräulich aufgeblasenen Backen und verzerrten Physiognomien der Bläser, des unästthetischen Bekrabbelns der Kontrabässe und Violoncelle, ja selbst des langweiligen Hinundherziehens der Violinbögen, wenn es sich darum handelt, der Ausführung einer schönen In-

strumentalmusik zu lauschen. Aus diesem Grunde hatten wir uns so plaziert, daß wir die leiseste Nüance im Vortrage des Orchesters hören konnten, ohne daß uns der Anblick desselben hätte stören müssen.

Das Konzert begann: man spielte vieles Schöne, unter anderen die Symphonie von Mozart in Es, und die von Beethoven in A.

Das Konzert war zu Ende. Stumm, aber lächelnd und selig, saß mein Freund mit verschränkten Armen mir gegenüber. Die Menge entfernte sich nach und nach mit gemächlichem Geräusch; hie und da blieben noch einzelne Tische mit Gästen besetzt. Die laue Wärme des Abends begann dem kältern Nachthauche zu weichen.

„Laß uns Punsch trinken!" rief R . . ., indem er plötzlich seine Stellung verließ, und eines Kellners ansichtig zu werden suchte.

Stimmungen wie die, in welche wir uns versetzt fühlten, sind zu heilig, als daß man sie nicht so lange als möglich zu erhalten suchen müßte. Ich wußte, von welcher angenehmen Wichtigkeit uns der Genuß des Punsches werden würde, und stimmte fröhlich in den Vorschlag meines Freundes ein. Bald dampfte eine nicht unansehnliche Bowle auf unserm Tisch und wir leerten die ersten Gläser.

„Wie gefiel Dir die Aufführung der Symphonien?" fragte ich.

„O, was! Aufführung!" versetzte R . . ., „es gibt Stimmungen, in denen, so peinlich ich sonst bin, die schlechteste Exekution eines meiner Lieblingswerke mich dennoch entzücken könnte. Diese Stimmungen, es ist wahr, sind selten, und sie üben ihre süße Herrschaft über mich nur dann aus, wenn mein ganzes inneres Wesen in einer glücklichen Harmonie mit meiner körperlichen Gesundheit steht. Dann aber bedarf es nur des geringsten äußeren Anklanges, um sogleich das ganze Tonstück, welches gerade meiner vollen Empfindung entspricht, in mir selbst ertönen zu lassen, und zwar in einer so idealen Vollständigkeit, wie es das beste Orchester der Welt nicht meinen äußeren Sinnen vorführen kann. In solchen Stimmungen, siehst Du, ist mein sonst so skrupulöses musikalisches Gehör geschmeidig genug, um selbst den überschlagenden Ton einer Hoboe mir nur ein leises Zucken

hervorbringen zu lassen; mit einem nachsichtigen Lächeln bin ich imstande, den falschen Ton einer Trompete an meinen Ohren vorüberstreichen zu lassen, ohne deshalb auf länger aus der beseligenden Empfindung gerissen zu werden, in der ich mir mit süßer Selbsttäuschung vorschmeichle, soeben die vollendetste Aufführung meines Lieblingswerkes zu vernehmen. In solchen Stimmungen kann mich dann nichts mehr ärgern, als wenn sich ein glattöhriger Laffe mit vornehmer Indignation über einen jener musikalischen Unfälle empört, der sein überaus zartes Gehör verletzt, während ihm dieses jedoch morgen nicht verbietet, eine ganze kreischende Skala zu bewundern, mit welcher irgend eine beliebte Sängerin Nerven und Seele zugleich mißhandelt. Diesen subtilen Laffen geht eben die Musik nur am Ohre vorbei; oft aber auch sogar nur vor den Augen, denn ich entsinne mich, Leute beobachtet zu haben, die keine Miene verzogen, als ein Blasinstrument eben fehlte, die sich aber sogleich die Ohren zuhielten, als sie den wackeren Musiker gewahrten, wie er vor Scham und Verwirrung den Kopf schüttelte!"

„Wie?" warf ich ein — „muß ich Dich gegen die Leute von feinem Gehör eifern hören? Wie oft entsinne ich mich, Dich über die schwankende Intonation einer Sängerin bis zur Tollheit verletzt gesehen zu haben!"

„O, mein Freund!" rief R . . . aus — „ich spreche nur von jetzt, ich spreche nur von heute. Gott weiß, wie ich öfter gestimmt bin, über die Unreinheit im Spiel des berühmtesten Violinvirtuosen außer mir zu geraten, daß ich die besten Sängerinnen oft verwünsche, wenn sie in ihrem Glauben auch noch so rein zwischen mi fa sol vokalisieren, ja, daß ich oft aufgelegt bin, nicht den geringsten harmonischen Zusammenklang unter allen Instrumenten des sorgfältigst gestimmten Orchesters zu finden! Sieh', dies ist an den unzähligen Tagen der Fall, wo mein guter Geist aus meinem Innern wich, wo ich meinen Frack anziehe und mich unter die parfümierten Damen und frisierten Herren dränge, um das Glück aufzusuchen, das mir durch die Ohren wieder in die Seele dringen soll. O, da solltest Du die Angst fühlen, mit der ich jeden Ton abwäge, mit der ich jede Klangschwingung abmesse! Wenn es mir hier im Herzen schweigt, bin ich subtil wie die Laffen, die mich heute ärgerten, und es gibt dann Stunden, wo eine Beethovensche Sonate mit Violine oder

Violoncell mich zur Flucht bringen kann. — Gesegnet sei der Gott, der den Frühling und die Musik erschuf: — ich bin heute glücklich und kann Dir sagen, daß ich es bin!" Damit füllte er die Gläser von neuem, wir leerten sie bis auf den letzten Tropfen.

„Soll ich Dir sagen", — begann ich sodann, — „daß ich mich nicht minder glücklich fühle? Wer möchte es nicht sein, wenn er mit ruhiger Fassung und süßem Behagen soeben die Aufführung zweier Werke anhörte, die ausschließlich durch den Gott der hohen sinnigen Freude geschaffen zu sein scheinen? Ich fand die Zusammenstellung der Mozartschen mit der Beethovenschen Symphonie sehr glücklich; es war mir, als ob ich eine wunderbare Verwandtschaft unter beiden Kompositionen gefunden hätte; in beiden ist das klare menschliche Bewußtsein einer zum freudigen Genuß bestimmten Existenz auf eine schöne und verklärende Weise mit der Ahnung des Höheren, Überirdischen verwebt. Nur den Unterschied möchte ich machen, daß in Mozarts Musik die Sprache des Herzens sich zum anmutigen Verlangen gestaltet, während in Beethovens Auffassung das Verlangen selbst in kühnerem Mutwillen nach dem Unendlichen greift. In Mozarts Symphonie herrscht das Vollgefühl der Empfindung vor, in der Beethovenschen das mutige Bewußtsein der Kraft."

„Wie gern", — erwiderte mein Freund, — „höre ich dergleichen Ansichten über das Wesen und die Bedeutung so erhabener Instrumentalwerke aussprechen! Ich bin zwar weit entfernt zu glauben, Du habest mit Deinem in aller Kürze soeben hingeworfenen Ausspruch das Wesen jener Schöpfungen ergründet; dies zu ergründen, geschweige gar es auszusprechen, liegt aber gewiß ebenso wenig in der menschlichen Sprache, als es im Wesen der Musik liegt, klar und bestimmt dasjenige auszudrücken, was dem Organ des Dichters ausschließlich angehört. Es ist ein Unglück, daß sich so viele Leute durchaus die unnütze Mühe geben wollen, die musikalische und die dichterische Sprache miteinander zu vermengen, und durch die eine das zu ergänzen oder zu ersetzen, was ihrer beschränkten Ansicht nach in der andern unvollständig bleibt. Es bleibt ein- für allemal wahr: da, wo die menschliche Sprache aufhört, fängt die Musik an. Nichts ist nun unleidlicher, als die abgeschmackten Bilder und Geschichtchen, die man jenen Instrumentalwerken zugrunde legt. Welche Armut an Geist und Gefühl verrät es doch, wenn ein Zuhörer

der Aufführung einer Beethovenschen Symphonie seine Teilnahme dafür nur dadurch rege zu erhalten imstande ist, daß er in dem Strome der musikalischen Ergüsse sich die Handlung irgend eines Romanes wiedergegeben vorstellt. Diese Leute sehen sich dann oft veranlaßt, mit dem hohen Meister zu grollen, wenn sie durch einen unerwarteten Streich in dem wohlgeordneten Fortgange ihres untergelegten Histörchens gestört werden; sie werfen dem Komponisten dann Unklarheit und Zerrissenheit vor, und beklagen sich über Mangel an Zusammenhang! — O ihr Tröpfe!"

„Laß das gut sein!" versetzte ich. „Laß einen jeden nach dem Maßstabe seiner höheren oder geringeren Einbildungskraft sich Vorstellungen und Bilder zusammensetzen, mit deren Hilfe es ihm einzig vielleicht möglich ist, an diesen großen musikalischen Offenbarungen Geschmack zu finden, da ohne ein solches Hilfsmittel so viele außer stand gesetzt wären, selbst ihren Kräften nach dieselben zu genießen. Immerhin wirst Du wenigstens gestehen müssen, daß die Zahl der Verehrer unsres Beethoven auf diese Weise eine starke Vermehrung erhalten hat, ja, daß zu hoffen, die Werke des großen Meisters würden auf solchem Wege zu einer Popularität gelangen, die ihnen unmöglich zu Teil werden könnte, wenn sie durchaus nur im idealen Sinne zu verstehen wären."

„O, um des Himmels willen!" rief R . . . aus. — „Willst Du auch für diese erhabensten Heiligtümer der Kunst jene banale Popularität reklamieren, die der Fluch alles Edlen und Herrlichen ist? Willst Du etwa auch für sie die Ehre in Anspruch nehmen, daß man nach den begeisternden Rhythmen, in denen sich ihre zeitliche Erscheinung zu erkennen gibt, in einer Dorfschenke tanze?"

„Du übertreibst!" antwortete ich mit Ruhe: „Ich fordere für Beethovens Symphonien nicht den Ruhm der Straßen und Dorfschenken! Solltest Du es ihnen aber nicht zum Verdienste anrechnen, wenn sie imstande wären, auch dem engern, gedrückteren Herzen des gewöhnlichen Weltmenschen eine freudigere Wallung des Blutes zu erregen?"

„Sie sollen kein Verdienst haben, diese Symphonien!" erwiderte mein Freund ärgerlich. „Sie sind für sich und um ihrer selbst willen da, nicht aber um einem Philister das Blut in Um

lauf zu setzen. Wer es vermag, der erwerbe sich um sich und seine Seligkeit das Verdienst, jene Offenbarungen zu verstehen, sie selbst aber sind nicht verpflichtet, sich dem Verständnisse kalter Herzen aufzudrängen!"

Ich schenkte ein und sprach lachend: „Du bist der alte Phantast, der gerade da mich nicht verstehen will, wo wir im Grunde gewiß derselben Meinung sind! Lassen wir also die Popularitätsfrage getrost beiseite! Mache mir aber das Vergnügen und teile mir auch Deine Empfindungen mit, mit denen Du heute die beiden Symphonien anhörtest!"

Meines Freundes Gesicht klärte sich von der flüchtigen Wolke auf, die ihm ein kurzer Verdruß schnell über die Stirne gejagt hatte. Er betrachtete dem Dampf, der aus dem heißen Punsche quoll, und lächelte: „Meine Empfindungen? — Ich empfand die laue Wärme eines schönen Frühlingsabends, bildete mir ein, mit Dir unter einer großen Eiche zu sitzen und durch ihre Zweige hinauf zum bestirnten Himmel zu blicken. Des weiteren empfand ich tausend andere Dinge, die ich Dir nicht sagen kann: Da hast Du alles!"

„Das ist nicht übel!" versetzte ich. — „Einem unserer Nachbarn war es vielleicht dabei zu Mute, als rauche er eine Zigarre, tränke Kaffee und liebäugelte mit einer jungen Dame im blauen Kleide."

„Zuversichtlich", — setzte R . . . sarkastisch fort, — „und dem Paukenschläger kam es gewiß so vor, als prügele er seine ungezogenen Jungen, die ihm das Abendbrot noch nicht aus der Stadt gebracht haben. — Vortrefflich! Am Eingange des Gartens gewahrte ich einen Bauer, der voll Verwunderung und Freude der Adur-Symphonie lauschte: — ich wette meinen Kopf, dieser hat das richtigste Verständnis gehabt, denn vor kurzem erst wirst Du in einer unserer musikalischen Zeitungen gelesen haben, daß Beethoven, als er diese Symphonie komponierte, sich nichts anderes zum Vorwurf genommen hat, als eine Bauernhochzeit zu schildern. Der ehrliche Landmann wird sich also sogleich jedenfalls seinen Hochzeitstag in das Gedächtnis zurückgerufen und seiner Einbildungskraft der Reihe nach alle Akte jenes Tages, als: die Ankunft der Gäste und den Schmaus, den Gang in die Kirche und die Einsegnung, sodann den Tanz,

und endlich das Beste, was Braut und Bräutigam für sich behielten, vorgeführt haben."

„Die Idee ist gut!" rief ich lachend. — „Sage mir um des Himmels willen, warum willst Du dieser Symphonie verwehren, dem braven Bauer auf seine Art eine glückliche Stunde zu bereiten? Hat er nicht verhältnismäßig dasselbe Entzücken dabei empfunden, wie Du, als Du unter der Eiche saßest und durch ihre Zweige die Sterne am Himmel beobachtetest?"

„Ich gebe Dir nach", — entgegnete gemütlich mein Freund, — „dem wackern Bauer erlaube ich mit Vergnügen, sich bei Anhörung der A dur-Symphonie seine Hochzeit zurückzurufen. Den zivilisierten Stadtbewohnern aber, die in musikalischen Zeitungen schreiben, möchte ich die Haare von ihren albernen Köpfen herunterreißen, wenn sie solch' dummes Zeug unter ehrliche Leute bringen, denen sie dadurch von vornherein alle Unbefangenheit rauben, mit der sie sich ohnedem zur Anhörung der Beethovenschen Symphonie angelassen haben würden. — Anstatt nun ihren natürlichen Empfindungen sich zu überlassen, sehen die armen betrogenen Leute mit vollem Herzen aber schwachem Kopfe sich veranlaßt, durchaus nur einer Bauernhochzeit nachzuspüren, der sie vielleicht nie beigewohnt haben, und statt derer sie sich gewiß mit weit größerer Neigung irgend etwas anderes vorgestellt hätten, was gerade im Kreis ihrer Einbildungskraft lebt."

„Du gibst mir also zu", versetzte ich, — „daß das Wesen jener Produktionen es nicht ausschließe, nach Maßgabe der Individualitäten verschiedenartig aufgefaßt zu werden?" — „Im Gegenteile", lautete die Antwort, „halte ich dafür, daß eine einzige stereotype Auffassung derselben durchaus unzulässig sei. So bestimmt in den künstlerischen Proportionen einer Beethovenschen Symphonie das rein musikalische Gebäude selbst vollendet und abgerundet dasteht, so vollkommen und unteilbar es dem höheren Sinne erscheint, so unmöglich ist es jedoch auch, die Wirkungen dieser Kompositionen auf das menschliche Herz auf eine einzig gültige zurückzuführen. Es ist dies mehr oder weniger mit den Produktionen jeder andern Kunst derselbe Fall; wie ganz verschiedenartig kann nicht ein und dasselbe Bild, ein und dasselbe Drama auf verschiedenartige Individualitäten, und zu verschiedenen Zeiten sogar auf das Herz ein und desselben Menschen wirken? Und um wieviel bestimmter und abgeschlos-

jener ist der Maler — der Dichter nicht gebunden, seine Gestalten zu zeichnen, als der Instrumental-Komponist, der nicht, wie jene, darauf angewiesen ist, nach den Erscheinungen der Alltagswelt seine Gestalten zu modeln, sondern dem ein unermeßliches Gebiet im Reiche des Überirdischen zu Gebote steht, und dem zur Gestaltung der geistigste Stoff, der Ton, an die Hand gegeben ist? Es heißt aber eben diese hohe Stellung des Musikers herabziehen, wenn man ihn zwingen will, seine Begeisterung den Erscheinungen jener Alltagswelt anzupassen; und noch mehr würde derjenige Instrumentalkomponist seine Sendung verleugnen oder seine eigene Schwäche an den Tag legen, der die beschränkten Proportionen rein weltlicher Erscheinungen in das Gebiet seiner Kunst hinübertragen wollte."

„Du verwirfst also alle Tonmalerei?" fragte ich.

„Überall", erwiderte R . . ., „wo sie nicht entweder im Gebiete des Scherzhaften angewendet ist, oder rein musikalische Erscheinungen wiedergibt. Im Scherz ist alles erlaubt, denn sein Wesen ist eine gewisse absichtliche Beschränktheit, und lachen und lachen lassen ist eine schöne, herrliche Sache. Wo die Tonmalerei aber dieses Gebiet verläßt, wird sie absurd. Die Anregungen und Begeisterungen zu einer Instrumentalkomposition müssen derart sein, daß sie nur in der Seele eines Musikers entstehen können!"

„Du sprichst da etwas aus", entgegnete ich, „was Du schwer beweisen können wirst. Ich bin im Grunde mit Dir einerlei Meinung, nur zweifle ich, ob diese überall mit der unbedingten Verehrung vereinbar sein dürfte, die uns für die Werke unsrer großen Meister gemeinschaftlich beseelt. Fühlst Du nicht, daß Du mit Deiner Ansicht Beethovens Offenbarungen zum Teil entschieden widersprichst?"

„Nicht im geringsten: im Gegenteil hoffe ich meine Beweise auf Beethoven stützen zu können."

„Ehe wir uns auf Einzelheiten einlassen", — fuhr ich fort, — „findest Du nicht, daß Mozarts Auffassung der Instrumentalmusik bei weitem mehr Deiner Behauptung entspricht, als die Bethovens?"

„Nicht, daß ich wüßte!" — entgegnete mein Freund. — — — „Beethoven hat die Form der Symphonie unendlich erweitert, er hat die Proportionen des älteren musikalischen Periodenbaues,

wie sie in Mozart zur höchsten Schönheit gelangten, aufgegeben, um mit kühnerer, jedoch immer besonnener Freiheit seinem ungestümen Genius in Regionen folgen zu können, die nur seinem Fluge erreichbar waren; da er zugleich aber auch verstand, diesen kühnen Aufschwüngen eine philosophische Konsequenz zu geben, so hat er, man kann es nicht läugnen, auf der Basis der Mozartschen Symphonien einen völlig neuen Kunstgenre erschaffen, den er zugleich vollendete, indem er ihn zur abgeschlossensten Höhe erhob. Dies alles aber hätte Beethoven nicht vollbringen können, wenn Mozart nicht zuvor sein siegreiches Genie auch auf die Symphonie gerichtet hätte, wenn nicht durch seinen belebenden, idealisierenden Hauch den bis zu ihm allein gültigen, seelenlosen Formen und Proportionen eine geistige Wärme mitgeteilt worden wäre. Von hier ging Beethoven aus, und der Künstler, der Mozarts göttlich reine Seele in sich aufnehmen durfte, konnte nie aus der hohen Sphäre herabsteigen, die das ausschließliche Reich der wahren Musik ist."

„Du hast recht!" — versetzte ich. — „Dennoch wirst Du nicht in Abrede stellen, daß Mozarts musikalische Ergüsse eben nur aus rein musikalischen Quellen entsprangen, daß seine Begeisterung sich an ein unbestimmtes inneres Gefühl anknüpfte, das er, selbst wenn er die Fähigkeiten des Dichters besessen hätte, nun und nimmermehr in Worten, sondern lediglich nur in Tönen aussprechen konnte. Ich spreche von den Begeisterungen, die in dem Musiker zu gleicher Teit mit den Melodien, mit den Tongebilden entstehen. Mozarts Musik trägt den charakteristischen Stempel dieser unmittelbaren Geburt an sich, und es ist unmöglich anzunehmen, daß Mozart im voraus z. B. den Plan zu einer Symphonie entworfen habe, von der nicht schon alle Themas, ja das ganze Tongepräge fertig, wie wir es jetzt kennen, in seinem Kopfe lebte. Dagegen kann ich mir nun aber nicht anders vorstellen, als daß Beethoven zunächst den Plan einer Symphonie nach einer gewissen philosophischen Idee aufgenommen und geordnet habe, bevor er seiner Phantasie überließ, die musikalischen Themas zu erfinden."

„Und woran willst Du dies nachweisen?" warf hastig mein Freund ein, — „etwa an der heutigen Symphonie?"

„Es möchte mir an dieser schwerer fallen", antwortete ich, — „genügt Dir aber nicht die bloße Nennung der heroischen

Symphonie als Beweis für meine Ansicht? Du weißt, daß diese Symphonie zuerst bestimmt war, den Titel: ‚Bonaparte‘ zu führen. Wirst Du also bestreiten können, daß Beethoven durch eine außer dem Bereiche der Musik liegende Idee begeistert und zu dem Plan dieses Riesenwerkes bestimmt worden sei?"

„Recht, daß Du diese Symphonie nennst!" — fiel R . . . rasch ein. — „Sage mir, liegt die Idee einer heldenmütigen Kraft, die mit gigantischem Ungestüm nach dem Höchsten greift, außer dem Bereiche der Musik? Oder findest Du, daß Beethoven seine Begeisterung für den jugendlichen Siegesgott in so kleinlichen Details ausgesprochen habe, daß es Dir vorkommen dürfte, als habe er in dieser Symphonie eine musikalische Kriegsgeschichte des ersten italienischen Feldzuges schreiben wollen?"

„Wohin gerätst Du?" — entgegnete ich; „habe ich so etwas gesagt?"

„Es liegt Deinem Ausspruche zugrunde", fuhr mein Freund leidenschaftlich fort. — „Soll man annehmen, daß Beethoven sich hingesetzt habe, eine Komposition zu Ehren Bonapartes zu entwerfen, so müßte man auch glauben, daß er nichts anderes zu liefern imstande gewesen wäre, als eine jener bestellten Gelegenheitskompositionen, die sämtlich den Stempel einer toten Geburt an sich tragen. Wie himmelweit ist aber die Sinfonia eroica entfernt, eine solche Ansicht zu rechtfertigen! Im Gegenteil würde der Meister, hätte er sich eine ähnliche Aufgabe gestellt, sie sehr unbefriedigend gelöst haben: — sage mir, wo, in welcher Stelle dieser Komposition findest Du einen Zug, von dem man mit Recht annehmen könne, der Komponist habe in ihm irgend einen speziellen Moment der Heldenlaufbahn des jugendlichen Feldherrn bezeichnen wollen? Was soll der Trauermarsch, das Scherzo mit den Jagdhörnern, das Finale mit dem weichen, empfindungsvoll eingewebten Andante? Wo ist die Brücke von Lodi, wo die Schlacht bei Arcole, wo der Marsch nach Leoben, wo der Sieg bei den Pyramiden, und wo der 18. Brumaire? Sind dies nicht Momente, die kein Komponist unsrer Tage sich würde haben entgehen lassen, sobald er eine biographische Symphonie auf Bonaparte hätte schreiben wollen? — In Wahrheit, hier war es aber anders der Fall, und laß Dir meine Ansicht mitteilen, die ich über das Empfängnis dieser Symphonie habe. — Wenn sich ein Musiker gedrängt

fühlt, die kleinste Komposition zu entwerfen, so geschieht dies nur durch die anregende Gewalt einer Empfindung, die in der Stunde der Konzeption sein ganzes Wesen überwältigt. Diese Stimmung möge nun durch ein äußeres Erlebnis herbeigeführt werden, oder einer inneren geheimnisvollen Quelle entsprungen sein; sie möge sich als Schwermut, Freude, Sehnsucht, behagliche Befriedigung. Liebe oder Haß zeigen so wird sie im Musiker immer eine musikalische Gestaltung annehmen und von selbst in Tönen sprechen, ehe sie noch in Töne gebracht worden ist. Diejenigen großen, leidenschaftlichen und andauernden Empfindungen aber, welche die vorzügliche Richtung unsrer Gefühle und Ideen oft zu Monaten, zu halben Jahren beherrschen, sind es, die auch den Musiker zu jenen breiteren, umfassenderen Konzeptionen drängen, denen wir unter andern das Dasein einer Sinfonia eroica verdanken. Diese großen Stimmungen können sich als tiefes Seelenleiden, oder als kraftvolle Erhebung, von äußeren Erscheinungen herleiten, denn wir sind Menschen, und unser Schicksal wird durch äußere Verhältnisse regiert; da aber, wo sie den Musiker zur Produktion hindrängen, sind auch diese großen Stimmungen in ihm bereits zu Musik geworden, so daß den Komponisten in den Momenten der schaffenden Begeisterung nicht mehr jenes äußere Ereignis, sondern die durch dasselbe erzeugte musikalische Empfindung bestimmt. Welche Erscheinung wäre würdiger gewesen, die Sympathie, die Begeisterung eines so feurigen Genies, als das Beethovens, zu erwecken und lebendig zu erhalten, als die des jugendlichen Halbgottes, der eine Welt zertrümmerte, um aus seinen Kräften eine neue zu erschaffen? Stelle man sich vor, wie es dem heldenmütigen Musiker zu Mute sein mußte, als er von Tat zu Tat, von Sieg zu Sieg den Mann verfolgte, von dem Freund wie Feind zu gleicher Bewunderung hingerissen wurde! Dazu der Republikaner Beethoven, der von jenem Helden die Verwirklichung seiner idealen Träume von einem Zustande der allgemeinen Menschenbeglückung erwartete! Wie mußte es in seinen Adern brausen, wie in seinem Herzen glühen, wenn ihm überall, wohin er sich wendete, um sich mit seiner Muse zu beraten, jener glorreiche Name entgegentönte! — Auch seine Kraft mußte sich zu einem außerordentlichen Schwunge angeregt, sein Siegesmut zu einer großen, unerhörten Tat angespornt fühlen! Er war

nicht Feldherr, — er war Musiker, und so sah er in seinem Reiche das Gebiet vor sich, in dem er dasselbe verrichten konnte, was Bonaparte in den Gefilden Italiens vollbracht hatte. Die in ihm aufs Höchste gespannte musikalische Tatkraft ließ ihn ein Werk konzipieren, wie es vorher noch nie gedacht, noch nie ausgeführt worden war: er führte seine Sinfonia eroica aus, und wohl fühlend, wem er den Impuls zu diesem Riesenwerke verdankte, schrieb er den Namen „Bonaparte“ auf das Titelblatt. Und in der Tat, ist diese Symphonie nicht ein ebenso großes Zeugnis menschlicher Schöpfungskraft, als Bonapartes glorreicher Sieg? Dennoch frage ich, beurkundet irgend ein Merkzeichen in der Art der Ausführung dieser Komposition einen unmittelbaren äußeren Zusammenhang mit dem Schicksale des Helden, der damals noch nicht einmal auf der höchsten Stufe des ihm bestimmten Ruhmes angelangt war? Ich bin so glücklich, in ihr nur ein gigantisches Denkmal der Kunst zu bewundern, mich an der Kraft und der wollüstig erhebenden Empfindung, die mir bei Anhörung derselben die Brust schwellt, zu stärken, und überlasse andern, gelehrten Leuten, aus den geheimnisvollen Hieroglyphen dieser Partitur die Schlachten bei Rivoli und Marengo herauszubuchstabieren!“

Die Nachtluft war noch kühler geworden; der Kellner, der sich während des Gesprächs genähert, hatte meinen Wink verstanden und den Punsch entfernt, um ihn aufwärmen zu lassen; jetzt kam er zurück, und von neuem dampfte das erwärmende Getränk vor unsern Augen. Ich schenkte ein und reichte R . . . meine Hand.

„Wir sind einig“, sprach ich, — „wie immer, wenn es sich um die innigsten Fragen der Kunst handelt. Seien unsere Kräfte auch noch so schwach, so verdienten wir doch nicht einmal den Namen wahrer Musiker, wenn wir in so grobe Irrtümer über das Wesen unsrer Kunst verfallen könnten, wie Du sie soeben rügtest. Das, was die Musik ausspricht, ist ewig, unendlich und ideal; sie spricht nicht die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht dieses oder jenes Individuums in dieser oder jener Lage aus, sondern die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht selbst, und zwar in den unendlich mannigfaltigen Motivierungen, die in der ausschließlichen Eigentümlichkeit der Musik begründet liegen, jeder andern Sprache aber fremd und unausdrückbar sind. Jeder

soll und kann nach seiner Kraft, seiner Fähigkeit und seiner Stimmung, aus ihr genießen, was er zu genießen und zu empfinden fähig ist!" —

„Und ich genieße heute", — unterbrach mein Freund voll Begeisterung, — „die Freude, das Glück, die entzückende Ahnung einer höheren Bestimmung aus den wundervollen Offenbarungen, in denen Mozart und Beethoven an diesem herrlichen Frühlingsabende zu uns sprachen. Es lebe das Glück, es lebe die Freude! Es lebe der Mut, der uns im Kampfe mit unsrem Schicksale beseelt! Es lebe der Sieg, den unser höheres Bewußtsein über die Nichtswürdigkeit des Gemeinen erringt! Es lebe die Liebe, die unsern Mut belohnt; es lebe die Freundschaft, die unsern Glauben aufrecht erhält! Es lebe die Hoffnung, die sich unserer Ahnung vermählt! Es lebe der Tag, es lebe die Nacht! Hoch der Sonne! Hoch den Sternen! Dreimal hoch die Musik und ihre Hohenpriester! Ewig verehrt und angebetet sei Gott, der Gott der Freude und des Glückes, — der Gott, der die Musik erschuf! Amen." —

Arm in Arm verschlungen traten wir unsern Heimweg an; wir drückten uns die Hände, und sprachen kein Wort weiter.

4.

Über deutsches Musikwesen.

Diesen und die folgenden Aufsätze teile ich nun aus dem Nachlasse meines verstorbenen Freundes mit. Der hier voranstehende scheint mir dazu bestimmt gewesen zu sein, für seine Pariser Unternehmung unter den Franzosen Freunde zu werben, während die nachfolgenden bereits unverkennbar abschreckenden Eindrücken vom Pariser Wesen ihre Entstehung verdanken.

Dank sei es den Bemühungen einer Anzahl ausgezeichneter Künstler, die sich eigenst zu diesem Ziele vereinigt zu haben scheinen, — Dank ihnen und ihrem Verdienste, die genialsten Produkte der deutschen Musik sind dem Pariser Publikum nicht mehr unbekannt; sie sind ihm auf das Würdigste vorgeführt,

und somit auch auf das Begeistertste von ihm aufgenommen worden. Man hat begonnen, die Schranke zu zertrümmern, die, wird sie vielleicht auch ewig die Nationen selbst trennen, doch nie ihre Künste trennen sollte; man kann selbst sagen, daß die Franzosen durch ihre bewiesene bereitwillige Anerkennung fremder Produktionen sich mehr auszeichneten, als die Deutschen, die im übrigen jedem fremden Einflusse schneller und beinahe schwächer unterliegen, als es wiederum zur Aufrechthaltung einer gewissen Selbständigkeit gut ist. Der Unterschied ist dieser: — der Deutsche, der selbst nicht die Fähigkeit besitzt, eine Mode aufzubringen, nimmt sie unbedenklich an, wenn sie ihm vom Auslande zukommt; in dieser Schwäche vergißt er sich selbst und opfert blindlings dem fremden Eindrucke sein eigenes Urteil auf. Dies gilt aber hauptsächlich nur von der Masse des deutschen Publikums; denn auf der andern Seite sehen wir, daß sich, vielleicht eben aus Widerwillen gegen diese allgemeine Schwäche, der Musiker von Profession wieder zu scharf von der Masse abscheidet und in einem falschen patriotischen Eifer einseitig und ungerecht im Urteil über ausländische Erzeugnisse wird. — Gerade umgekehrt ist dies bei den Franzosen: die Masse des französischen Publikums ist vollkommen befriedigt durch seine Nationalprodukte und fühlt nicht im geringsten des Verlangen, seinen Geschmack zu erweitern; desto freimütiger ist aber die höhere Klasse der Musikfreunde in der Anerkennung fremden Verdienstes; sie liebt mit Enthusiasmus zu bewundern, was ihr aus dem Auslande Schönes und Ungekanntes zukommt. Deutlich spricht dafür die begeisterte Aufnahme, welche der deutschen Instrumentalmusik so schnell zu Teil wurde. Ob man aber demohngeachtet sagen könne, der Franzose *verstehe* die deutsche Musik vollkommen, ist eine andere Frage, deren Beantwortung zweifelhaft ausfallen muß. Zwar wäre es unmöglich zu behaupten, der Enthusiasmus, den die meisterhafte Exekution einer Beethovenschen Symphonie durch das Orchester des Conservatoirs hervorbringt, sei ein affektierter; dennoch würde es genügen, die Ansichten, Begriffe und Imaginationen dieses oder jenes Enthusiasten zu vernehmen, die in ihm die Anhörung einer solchen Symphonie erzeugte, um sogleich zu erkennen, daß der deutsche Genius durchaus noch nicht vollkommen verstanden sei. — Werfen wir daher einen ausführlicheren Blick auf Deutsch-

land und den Zustand seiner Musik, um klarer anzudeuten, wie sie aufgefaßt werden müsse.

Man hat einmal den Satz aufgestellt: der Italiener gebrauche die Musik zur Liebe, der Franzose zur Gesellschaft, der Deutsche aber treibe sie als Wissenschaft. Das würde vielleicht etwas besser heißen: der Italiener ist Sänger, der Franzose Virtuos, der Deutsche — Musiker. Der Deutsche hat ein Recht, ausschließlich mit „Musiker" bezeichnet zu werden, — denn von ihm kann man sagen, er liebt die Musik ihrer selbst willen, — nicht als Mittel zu entzücken, Geld und Ansehen zu erlangen, sondern, weil sie eine göttliche, schöne Kunst ist, die er anbetet, und die, wenn er sich ihr ergibt, sein Ein und Alles wird. Der Deutsche ist imstande, Musik zu schreiben bloß für sich und seinen Freund, gänzlich unbekümmert, ob sie jemals exekutiert und von einem Publikum vernommen werden solle. Die Begierde, mit seinen Produktionen zu glänzen, erfaßt selten den Deutschen, die meisten wüßten es gar nicht einmal, wie anfangen? Vor welches Publikum sollte er treten? — Sein Vaterland ist geteilt in eine Anzahl von Königreichen, Kurfürstentümern, Herzogtümern und freien Reichsstädten; er wohnt vielleicht in der Landstadt eines Herzogtumes; in dieser Landstadt glänzen zu wollen, fällt ihm nicht ein, denn es ist da gar nicht einmal ein Publikum; besitzt er wirklich Ehrgeiz, oder ist er genötigt, durch seine Musik sich zu ernähren, — so geht er also in die Residenz seines Herzogs; aber in dieser kleinen Residenz gibt es schon viele tüchtige Musiker — es wird ihm also blutsauer, sich vorwärts zu bringen; endlich dringt er durch; seine Musik gefällt: im nächsten Herzogtume weiß aber kein Mensch etwas von ihm, — wie soll er es also anfangen, sich in Deutschland bekannt zu machen? Er versucht es, wird aber darüber alt und stirbt; er wird begraben und kein Mund nennt ihn mehr. Dies ist ungefähr die Geschichte von Hunderten; was also Wunder, wenn sich Tausende gar nicht erst darum bemühen, eine Karriere als Musiker zu machen? Sie ergreifen lieber ein Handwerk, um sich zu ernähren, und um sich in den Freistunden desto ungestörter mit ihrer Musik beschäftigen zu können, um sich an ihr zu erquicken, zu veredeln, nicht aber durch sie zu glänzen. Und glaubt man etwa, daß sie nur Handwerkmusik machen? O nein! Gehet hin und belauscht sie eines Winterabends im

kleinen Stübchen; dort sitzen ein Vater und seine drei Söhne um einen runden Tisch; die einen spielen Violine, der dritte die Bratsche, der Vater das Violoncello; was ihr so tief und innig vortragen hört, ist ein Quartett, das jener kleine Mann komponierte, der den Takt schlägt. — Dieser ist aber der Schulmeister aus dem benachbarten Dorfe, und das Quartett, was er komponierte, ist kunstvoll, schön und tiefgefühlt. — Nochmals, gehet hin, und höret an diesem Ort, von diesem Autor, diese Musik aufführen, so werdet ihr bis zu Tränen gerührt werden und die Musik wird euer Innerstes durchdringen; ihr werdet wissen, was deutsche Musik ist, ihr werdet empfinden, was es ist, das deutsche Gemüt!* Hier handelte es sich nicht darum, durch diese oder jene glänzende Passage diesem oder jenem Virtuosen Gelegenheit zu geben, ein rauschendes Bravo zu gewinnen; — alles ist rein und unschuldig, aber eben deshalb edel und erhaben. — Stellt aber diese herrlichen Musiker nun vor ein großes Publikum, in einen glänzenden Salon, — so sind es nicht mehr dieselben; ihre verschämte Schüchternheit wird es ihnen nicht erlauben, die Augen aufzuschlagen; sie werden ängstlich werden, und fürchten, euern Anforderungen nicht genügen zu können. Sie werden sich erkundigen, mit welchen Künsten man euch sonst befriedigte, und im blöden Mangel an Selbstvertrauen werden sie sich ihrer eignen Natur schamvoll begeben, um jene Künste schnell nachzuahmen, die sie nur vom Hörensagen kennen. Nun werden sie sich angstvoll bemühen, euch auch glänzende Passagen vorzumachen; dieselben Stimmen, die das schöne deutsche Lied so rührend sangen, werden sich in der Eile italienische Koloraturen einüben. Diese Passagen und Koloraturen wollen ihnen aber nicht glücken; ihr habt sie viel besser gehört, und langweilt euch über die Stümper. — Und doch sind diese Stümper die wahrsten Künstler, und in ihren Herzen glüht eine schönere Wärme, als je diejenigen über euch ausgossen, die in euren glänzenden Salons euch bisher entzückt! Womit verdarben sich also jene Künstler? — Sie waren zu bescheiden und schämten sich ihrer Natur. Dies ist der traurige Teil der Geschichte der deutschen Musik.**

* Man sieht, der Verfasser war jung, und kannte das elegante neuere Musikdeutschland noch nicht. Der Herausgeber.

** Dieser Gram und diese Scham wäre in unserer Zeit glücklich überwunden! D. H.

Sowohl die Natur als die Einrichtung seines Vaterlandes setzt dem deutschen Künstler harte Schranken. Die Natur versagt ihm die leichte und weiche Bildung eines Hauptorgans, des Gesanges, wie wir sie in den glücklichen italienischen Kehlen finden; — die politische Einrichtung erschwert ihm die höhere Öffentlichkeit. Der Opernkomponist sieht sich genötigt, eine vorteilhafte Behandlung des Gesangs von den Italienern zu erlernen, für seine Werke selbst aber die Bühnen des Auslandes zu suchen, da er in Deutschland nicht diejenige findet, auf der er sich einer Nation zeigen kann. Denn was diesen letztern Punkt betrifft, so kann man annehmen, daß der Komponist, der seine Werke in Berlin aufführte, schon deswegen in Wien oder München gänzlich unbekannt bleibt; erst vom Auslande aus kann es ihm gelingen, auf das gesamte Deutschland zu wirken. Ihre Werke gleichen daher immer nur Provinzialerzeugnissen, und ist einem Künstler selbst ein großes Vaterland schon zu klein, so muß eine Provinz desselben dies noch mehr sein. Das einzelne Genie schwingt sich nun wohl über alle diese Schranken hinaus, aber gewiß meist nur durch Aufopferung einer gewissen National-Selbständigkeit. Das wahrhaft Eigentümliche des Deutschen bleibt in einem gewissen Sinne somit immer provinzial, so wie wir nur preußische, schwäbische, österreichische Volkslieder, nirgends aber ein deutsches Nationallied haben.

Dieser Mangel an Zentralisation, wenn er sonach auch Ursache ist, daß nie ein großes National-Musikwerk zum Vorschein kommen wird, ist nichtsdestoweniger der Grund, daß die Musik bei den Deutschen einen so innigen und wahren Charakter durchaus erhalten hat. Eben weil es z. B. an einem großen Hofe fehlt, der alles um sich versammelte, was Deutschland an künstlerischen Kräften besitzt, um diese vereint nach einer Richtung zum höchsterreichbaren Ziele zu treiben, — eben deshalb finden wir, daß jede Provinz ihre Künstler aufzuweisen hat, die selbständig ihre teure Kunst pflegen. Die Folge ist also die allgemeine Verbreitung der Musik bis in die unscheinbarsten Ortschaften, bis in die niedrigsten Hütten. Es ist erstaunlich und überraschend, welche musikalischen Kräfte man oft in den unbedeutendsten Städten Deutschlands beieinander findet; und fehlt es auch mitunter an Sängern für die Oper, so wird man doch überall ein Orchester antreffen, das Symphonien gewöhnlich vor-

trefflich zu spielen versteht. In Städten von 20 bis 30 000 Einwohnern kann man darauf zählen, statt eines oft zwei bis drei wohl organisierte Orchester anzutreffen*, ungezählt die zahllosen Dilettanten, die oft ebenso tüchtige, wenn nicht sogar noch gebildetere Musiker sind, als die von Profession. Nun muß man aber wissen, was man unter einem deutschen Musiker zu verstehen hat; selten findet man, daß das gewöhnlichste Orchestermitglied bloß dasjenige Instrument verstehen sollte, für welches es eben verwendet wird; man kann durchschnittlich annehmen, daß jeder wenigstens auf drei Instrumenten gleiche Fertigkeit besitzt. Was aber mehr ist, — jeder ist gewöhnlich auch Komponist, und nicht etwa bloßer Empiriker, sondern er hat Harmonielehre und Kontrapunkt aus dem Grunde erlernt. Die meisten unter den Musikern eines Orchesters, das eine Beethovensche Symphonie spielt, kennen diese auswendig, so daß aus diesem Selbstbewußtsein oft sogar ein gewisser Übermut entsteht, der bei der Ausführung eines solchen Werkes nachteilig wirkt; denn er läßt den Musiker oft weniger das Ensemble beachten, indem jeder einzelne sich seiner individuellen Auffassung hingibt.

Mit Recht müssen wir somit annehmen, daß die Musik in Deutschland bis in die unterste und unscheinbarste Gesellschaft verzweigt sei, ja vielleicht hier ihre Wurzel habe; denn die höhere, glänzendere Gesellschaft kann in Deutschland in diesen Bezug nur eine Erweiterung jener niederen und engeren Kreise genannt werden. In diesen stillen, anspruchslosen Familien also, nehmen wir an, befinde sich die deutsche Musik so recht zu Hause, und wirklich, hier, wo die Musik nicht als Mittel zu glänzen, sondern als Seelenerquickung angesehen wird, ist sie zu Hause. Unter diesen einfachen, schlichten Gemütern, wo es sich nicht darum handelt, ein großes, gemischtes Publikum zu unterhalten, streift natürlicherweise die Kunst jede kokette und prunkende Außenhülle ab und erscheint in ihrem eigentümlichsten Reize der Reinheit und Wahrheit. Hier verlangt das Ohr nicht allein Befriedigung, sondern das Herz, die Seele will erquickt sein; der

* Dies war unsrem Freunde seiner Zeit in Würzburg wirklich begegnet, wo, außer einem vollständigen Theaterorchester, die Orchester einer Musikgesellschaft und eines Seminars abwechselnd sich zu Gehör brachten. D. H.

Deutsche will seine Musik nicht nur fühlen, er will sie auch denken. Somit schwindet die Lust zur Befriedigung des bloßen Sinnenreizes, und das Verlangen nach Geisteslabung tritt ein. Da es also dem Deutschen nicht genug ist, seine Musik bloß sinnlich wahrzunehmen, so macht er sich mit ihrem inneren Organismus vertraut, er studiert die Musik; er studiert die Lehre des Kontrapunkts, um sich klarer bewußt zu werden, was ihn in den Meisterwerken so gewaltig und wunderbar anzog; er lernt die Kunst ergründen, und wird somit endlich selbst Tondichter. Dieses Bedürfnis vererbt sich nun vom Vater zum Sohn, und die Befriedigung desselben wird somit ein wesentlicher Teil der Erziehung. Alles, was der wissenschaftliche Teil der Musik Schwieriges enthält, erlernt der Deutsche als Kind neben seinen Schulstudien, und sobald er dann imstande ist, selbständig zu denken und zu fühlen, so ist nichts natürlicher, als daß er auch die Musik mit in sein Denken und Fühlen einschließt, und, weit entfernt ihre Ausübung bloß als eine Unterhaltung anzusehen, mit eben der Religiosität an sie geht, wie an das Heiligste seines Lebens. Er wird somit zum Schwärmer, und diese innige, fromme Schwärmerei, mit der er die Musik auffaßt und ausführt, ist es, was hauptsächlich die deutsche Musik charakterisiert.

Sowohl dieser Hang als vielleicht auch der Mangel an schöner Stimmbildung verweist den Deutschen auf die Instrumentalmusik. — Halten wir überhaupt fest, daß jede Kunst einen Genre besitzt, in welchem sie am selbständigsten und eigentümlichsten repräsentiert wird, so ist dies bei der Musik jedenfalls im Genre der Instrumentalmusik der Fall. In jedem andern Genre tritt ein zweites Element hinzu, das schon an sich selbst die Einheit und Selbständigkeit des einen aufhebt und sich, wie wir erfahren haben, doch nie zu der Höhe des andern emporschwingt. Durch welchen Wust von Anhängseln anderer Kunstproduktionen muß man sich nicht erst durcharbeiten, um bei Anhörung einer Oper zur eigentlichen Tendenz der Musik selbst zu gelangen! Wie fühlt der Komponist sich genötigt, hier und da seine Kunst fast völlig unterzuordnen, und dies sogar oft Dingen, die der Würde aller Kunst zuwider sind. In den glücklichen Fällen, wo der Wert der Hilfsleistungen der assoziierten Künste sich zu gleicher Höhe mit dem Werte der Musik selbst erhebt, entsteht zwar wirklich ein neuer Genre, dessen klassischer Wert und tiefe Be-

deutung hinlänglich anerkannt ist, das aber immer und jedenfalls dem Genre der höheren Instrumentalmusik untergeordnet bleiben muß, weil in ihm doch wenigstens immer die Selbständigkeit der Kunst selbst geopfert ist, während sie in diesem ihre höchste Bedeutung, ihre vollkommenste Ausbildung erreicht. — Hier, im Gebiete der Instrumentalmusik, ist es, wo der Künstler, frei von jedem fremden und beengenden Einflusse, imstande ist, am unmittelbarsten an das Ideal der Kunst zu reichen; hier, wo er die seiner Kunst eigentümlichst angehörenden Mittel in Anwendung zu bringen hat, ist er sogar gebunden, im Gebiete seiner Kunst selbst zu verbleiben.

Was Wunder, wenn der ernste, tiefe und schwärmerische Deutsche gerade diesem Genre der Musik sich mit größerer Vorliebe als jedem andern zuwendet? Hier, wo er sich ganz seinen träumerischen Phantasien hingeben kann, wo die Individualität einer bestimmten und begrenzten Leidenschaft nicht seine Imagination fesselt, wo er im großen Reiche der Ahnungen sich ungebunden verlieren kann, — hier fühlt er sich frei und in seiner Heimat. Um sich die Meisterwerke dieses Genres der Kunst zu versinnlichen, bedarf es keiner glänzenden Bühnen, keiner kostbaren ausländischen Sänger, keiner Pracht der theatralischen Ausstattung; ein Klavier, eine Violine reicht hin, die glänzendsten und hinreißendsten Imaginationen wach zu rufen; und jeder ist Meister eines dieser Instrumente, und am kleinsten Orte finden sich ihrer genug zusammen, um selbst ein Orchester zu bilden, das die gewaltigsten und riesenhaftesten Schöpfungen wiederzugeben imstande ist. Und ist es denn möglich, daß mit der üppigsten Zutat aller andern Künste ein prachtvolleres und erhabeneres Gebäude aufgerichtet werden könne, als ein einfaches Orchester imstande ist, in der Aufführung einer Beethovenschen Symphonie zu erbauen? Gewiß nicht! Die reichste sinnliche Ausstattung kann nimmermehr das vergegenwärtigen, was eine Aufführung jener Meisterwerke in Wirklichkeit selbst hinstellt.

Die Instrumentalmusik ist somit das ausschließliche Eigentum des Deutschen, — sie ist sein Leben, sie ist seine Schöpfung! Und eben in jener bescheidenen, schüchternen Verschämtheit, die einen Hauptzug des deutschen Gemütes ausmacht, mag das Gedeihen dieses Genres einen wichtigen Grund haben. Diese Verschämtheit ist es, die dem Deutschen verwehrt, mit seiner

Kunst, diesem seinen innern Heiligtum, nach außen hin zu prunken. Mit richtigem Takte fühlt er, daß er mit diesem Heraustreten sogar seine Kunst verleugnet, denn sie ist so reinen, ewigen Ursprungs, daß sie durch weltliche Prunksucht leicht entstellt wird. Der Deutsche kann sein musikalisches Entzücken nicht der Masse mitteilen, er kann dies nur dem vertrautesten Kreise seiner Umgebung. In diesem Kreise nun läßt er sich frei gehen. Da läßt er die Tränen der Freude und des Schmerzes ungehindert fließen, und deshalb ist es hier, wo er Künstler im vollsten Sinne des Wortes wird. Ist dieser Kreis nicht zahlreich genug, so sind es ein Klavier und ein paar Saiteninstrumente, auf denen musiziert wird; — man spielt eine Sonate, ein Trio oder ein Quartett, oder singt das deutsche vierstimmige Lied. Erweitert sich dieser vertraute Kreis, so wächst die Zahl der Instrumente, und man spielt die Symphonie. — Auf diese Art ist man berechtigt, anzunehmen, daß die Instrumentalmusik aus dem Herzen des deutschen Familienlebens hervorgegangen ist: daß sie eine Kunst ist, die nicht von der Masse eines großen Publikums, sondern nur vom vertrauten Kreise Weniger verstanden und gewürdigt werden kann. Es gehört eine edle, reine Schwärmerei dazu, in ihr das wahre, hohe Entzücken zu finden, das sie nur über den Eingeweihten ausgießt; dies kann aber nur der echte Musiker sein, nicht die Masse eines unterhaltungssüchtigen Salon-Publikums. Denn alles, was von diesem letztern als pikante, glänzende Episoden aufgefaßt und begrüßt zu werden pflegt, wird auf diese Art vollkommen mißverstanden, und somit bloß in der Reihe der eiteln, koketten Künste das eingereiht, was dem innersten Kerne der reinsten Kunst entsprang.

Wir wollen uns ferner bemühen, zu zeigen, wie auf derselben Basis alle deutsche Musik gegründet ist.

Schon im vorhergehenden erwähnte ich, warum der Genre der Vokalmusik bei weitem weniger einheimisch bei den Deutschen sei, als der der Instrumentalmusik. Man kann zwar nicht leugnen, daß auch die Vokalmusik bei den Deutschen eine ganz besondere und eigene Richtung annahm, die ebenfalls im Wesen und in den Bedürfnissen des Volkes ihren Ausgangspunkt findet. Nie hat jedoch der größte und wichtigste Genre der Vokalmusik, die dramatische Musik, in Deutschland eine gleiche Höhe und selbständige Ausbildung erreicht, wie sie der Instrumentalmusik

zuteil ward. Der Glanz der deutschen Vokalmusik blühte in der Kirche; die Oper wurde den Italienern überlassen. Selbst die katholische Kirchenmusik ist in Deutschland nicht zu Hause, dafür aber ausschließlich die protestantische. Den Grund dafür finden wir wiederum in der Einfachheit der deutschen Sitten, die dem kirchlichen Prunk des Katholizismus bei weitem weniger zugetan sein konnten, als den einfachen und anspruchslosen Gebräuchen des protestantischen Kultus. Der Pomp des katholischen Gottesdienstes wurde von den Fürsten und Höfen dem Auslande entliehen, und mehr oder weniger sind alle deutschen katholischen Kirchenkomponisten Nachahmer der Italiener gewesen. Statt allen Prunkes genügte aber in den älteren protestantischen Kirchen der einfache Choral, der von der gesamten Gemeinde gesungen und von der Orgel begleitet wurde. Dieser Gesang, dessen edle Würde und ungezierte Reinheit nur aus wahrhaft frommen und einfachen Herzen entspringen konnte, darf und muß ausschließlich als deutsches Eigentum angesehen werden. In Wahrheit trägt auch die künstlerische Konstruktion des Chorals ganz den Charakter deutscher Kunst; die Neigung des Volkes zum Liede findet man in den kurzen und populären Melodien des Chorals beurkundet, von denen manche auffallende Ähnlichkeit mit andern profanen, aber immer kindlich frommen Volksliedern haben. Die reichen und kräftigen Harmonien aber, welche die Deutschen ihren Choralmelodien unterlegen, bezeugen den tiefen künstlerischen Sinn der Nation. Dieser Choral nun, an und für sich eine der würdigsten Erscheinungen in der Geschichte der Kunst, muß als Grundlage aller protestantischen Kirchenmusik angesehen werden; auf ihr baute der Künstler weiter, und errichtete die großartigsten Gebäude. Als nächste Erweiterung und Vergrößerung des Chorals müssen die Motetten angesehen werden. Diese Kompositionen hatten dieselben kirchlichen Lieder, wie die Choräle, zur Unterlage; sie wurden ohne Begleitung der Orgel nur von Stimmen vorgetragen. Die großartigsten Kompositionen von diesem Genre besitzen wir von Sebastian Bach, sowie dieser überhaupt als der größte protestantische Kirchenkomponist betrachtet werden muß.

Die Motetten dieses Meisters, die im kirchlichen Gebrauch ähnlich wie der Choral verwendet wurden (nur daß diese nicht von der Gemeinde, sondern ihrer größeren Kunstschwierigkeit

wegen von einem besonderen Sängerchore ausgeführt wurden), sind unstreitig das Vollendetste, was wir von selbständiger Vokalmusik besitzen. Neben der reichsten Fülle des tiefsinnigsten Kunstaufwandes herrscht in diesen Kompositionen immer eine einfache, kräftige, oft hochpoetische Auffassung des Textes im echt protestantischen Sinne vor. Dabei ist die Vollendung der äußeren Formen dieser Werke so groß und in sich abgeschlossen, daß sie von keiner anderen Kunsterscheinung übertroffen wird. Noch erweitert und vergrößert finden wir aber diesen Genre in den großen Passionsmusiken und Oratorien. Die Passionsmusik, fast ausschließlich dem großen Sebastian Bach eigen, hat die Leidensgeschichte des Heilands zum Grunde, wie sie von den Evangelisten geschrieben ist; der ganze Text ist wörtlich komponiert; außerdem sind aber an den einzelnen Abschnitten der Erzählung auf die jedesmaligen Momente derselben sich beziehende Verse aus den Kirchengesängen eingeflochten, an den wichtigsten Stellen sogar der Choral selbst, der auch wirklich von der gesamten Gemeinde gesungen wurde. Auf diese Art ward eine Aufführung einer solchen Passionsmusik eine große religiöse Feierlichkeit, an der die Künstler wie die Gemeinde gleichen Anteil nahmen. Welcher Reichtum, welche Fülle von Kunst, welche Kraft, Klarheit, und dennoch prunklose Reinheit sprechen aus diesen einzigen Meisterwerken! In ihnen ist das ganze Wesen, der ganze Gehalt der deutschen Nation verkörpert, was man um so mehr berechtigt ist anzunehmen, als ich nachgewiesen zu haben glaube, wie auch diese großartigen Kunstproduktionen aus den Herzen und Sitten des deutschen Volkes hervorgingen.

Die Kirchenmusik hatte somit ihren Ursprung, wie ihre Blüte, dem Bedürfnisse des Volkes zu danken. Ein ähnliches Bedürfnis hat aber nie die dramatische Musik bei den Deutschen hervorgerufen. Die Oper hatte seit ihrem ersten Entstehen in Italien einen so sinnlichen und prunkenden Charakter angenommen, daß sie in dieser Gestalt den ernsten, gemütvollen Deutschen unmöglich das Bedürfnis ihres Genusses abgewinnen konnte. Die Oper war mit der Zutat von Ballett und Dekorationspomp so bald in den Verruf einer bloßen üppigen Unterhaltung für die Höfe gekommen, daß sie in den ersten Zeiten in der Tat auch nur von diesen gepflegt und geschätzt wurde. Wie aber die Höfe, und zumal die deutschen Höfe, so entschieden

vom Volke getrennt und abgeschlossen waren, konnten natürlich auch ihre Vergnügungen nie zugleich die des Volkes werden. Deshalb sehen wir denn selbst fast noch im Verlaufe des ganzen verflossenen Jahrhunderts in Deutschland die Oper wie einen ganz ausländischen Kunstgenre gepflegt. Jeder Hof hatte seine italienische Truppe, welche die Opern italienischer Komponisten sang; denn anders als in italienischer Sprache und von Italienern gesungen, konnte man sich damals gar keine Oper denken. Derjenige deutsche Komponist, der auch Opern schreiben wollte, mußte italienische Sprache und italienische Gesangsmanier erlernen, und konnte nur beifällig aufgenommen werden, wenn er sich als Künstler gänzlich denationalisiert hatte. Nichtsdestoweinger waren es aber oft Deutsche, welche auch in diesem Genre den ersten Preis erhielten; die universelle Richtung, deren der deutsche Genius fähig ist, machte es dem deutschen Künstler leicht, sich selbst auf fremdem Terrain einheimisch zu machen. Wir sehen, wie die Deutschen sich schnell in das, was Nationaleigentümlichkeiten bei ihren Nachbarn zur Geburt brachte, hineinfühlen und sich dadurch von neuem einen festen Standpunkt verschaffen, von dem aus sie dann den ihnen inwohnenden Genius weit über die Grenzen der beschränkenden Nationalität hinaus die schöpferischen Schwingen ausbreiten lassen. Der deutsche Genius scheint fast bestimmt zu sein, das, was seinem Mutterlande nicht eingeboren ist, bei seinen Nachbarn aufzusuchen, dies aber aus seinen engen Grenzen zu erheben und somit etwas allgemeines für die ganze Welt zu schaffen. Natürlich kann diese Aufgabe aber nur von demjenigen erreicht werden, der sich nicht damit begnügt, sich in eine fremde Nationalität hineinzulügen, sondern der das Erbteil seiner deutschen Geburt rein und unverdorben erhält, und dieses Erbteil ist: Reinheit der Empfindung und Keuschheit der Erfindung. Wo diese Mitgift erhalten wird, da muß der Deutsche unter jeder Himmelsgegend, in jeder Sprache und jedem Volke das Vorzüglichste leisten können.

So sehen wir denn endlich, daß es doch ein Deutscher war, der die italienische Schule in der Oper zum vollkommensten Ideal erhob, und sie, auf diese Art zur Universalität erweitert und veredelt, seinen Landsleuten zuführte. Dieser Deutsche, dieses größte und göttlichste Genie war Mozart. In der Geschichte der Erziehung, der Bildung und des Lebens dieses einzigen

Deutschen kann man die Geschichte aller deutschen Kunst, aller deutschen Künstler lesen. Sein Vater war Musiker; er wurde somit auch zur Musik erzogen, wahrscheinlich selbst nur in der Absicht, aus ihm eben nur einen ehrlichen Musikanten zu machen, der mit dem Erlernten sein Brot verdienen sollte. In zartester Kindheit mußte er schon selbst das Schwierigste des wissenschaftlichen Teiles seiner Kunst erlernen; natürlich ward er so schon als Knabe ihrer vollkommen Meister; ein weiches, kindliches Gemüt und überaus zarte Sinneswerkzeuge ließen ihn zu gleicher Zeit seine Kunst auf das Innigste sich aneignen; das ungeheuerste Genie aber erhob ihn über alle Meister aller Künste und aller Jahrhunderte. Zeit seines Lebens arm bis zur Dürftigkeit, Prunk und vorteilhafte Anerbieten schüchtern verschmähend, trägt er schon in diesen äußeren Zügen den vollständigen Typus seiner Nation. Bescheiden bis zur Verschämtheit, uneigensüchtig bis zum Selbstvergessen, leistet er das Erstaunlichste, hinterläßt er der Nachwelt die unermeßlichsten Schätze, ohne zu wissen, daß er gerade etwas andres tat, als seinem Schöpfungsdrange nachzugeben. Eine rührendere und erhebendere Erscheinung hat keine Kunstgeschichte aufzuweisen.

Mozart eben vollbrachte das in der höchsten Potenz, dessen, wie ich sagte, die Universalität des deutschen Genius fähig ist. Er machte sich die ausländische Kunst zu eigen, um sie zur allgemeinen zu erheben. Auch seine Opern waren in italienischer Sprache geschrieben, weil diese damals die einzig für den Gesang zulässige Sprache war. Er riß sich aber so ganz aus allen Schwächen der italienischen Manier heraus, veredelte ihre Vorzüge in einem solchen Grade, verschmolz sie mit der ihm innewohnenden deutschen Gediegenheit und Kraft so innig, daß er endlich etwas vollkommen Neues und vorher noch nie Dagewesenes erschuf. Diese seine neue Schöpfung war die schönste, idealste Blüte der dramatischen Musik, und von hier an kann man erst rechnen, daß die Oper in Deutschland heimisch ward. Von nun an öffneten sich die Nationaltheater, und man schrieb Opern in deutscher Sprache.

Während sich jedoch diese große Epoche vorbereitete, während Mozart und dessen Vorgänger aus der italienischen Musik selbst diesen neuen Genre herausarbeiteten, bildete sich von der andern Seite eine volkstümliche Bühnenmusik heraus, durch deren

Verschmelzung mit jener endlich die wahre deutsche Oper entstand. Es war dies der Genre des deutschen Singspiels, wie er fern vom Glanze der Höfe, mitten unter dem Volke entstand und aus dessen Sitten und Wesen hervorging. Dieses deutsche Singspiel, oder Operette, hat eine unverkennbare Ähnlichkeit mit der älteren französischen opéra comique. Die Süjets der Texte waren aus dem Volksleben genommen und schilderten die Sitten meist der unteren Klassen. Sie waren meist komischen Inhalts, voll derben und natürlichen Witzes. Als vorzüglichste Heimat dieses Genres muß Wien betrachtet werden. Überhaupt hat sich in dieser Kaiserstadt von jeher die meiste Volkstümlichkeit erhalten; dem unschuldigen heiteren Sinne ihrer Einwohner sagte stets das am meisten zu, was ihrem natürlichen Witz und ihrer fröhlichen Einbildungskraft am faßlichsten war. In Wien, wo alle Volksstücke ihren Ursprung hatten, gedieh denn auch das volkstümliche Singspiel am besten. Der Komponist beschränkte sich dabei zwar meistens nur auf Lieder und Arietten; dennoch traf man darunter schon manches charakteristische Musikstück, wie z. B. in dem vortrefflichen „Dorfbarbier", das wohl geeignet war, bei größerer Ausdehnung mit der Zeit den Genre bedeutender zu machen, während er bei seiner Verschmelzung mit der größeren Opernmusik endlich völlig untergehen mußte. Nichtsdestoweniger hatte er schon eine gewisse selbständige Höhe erreicht, und man sieht mit Verwunderung, daß zu derselben Zeit, wo Mozarts italienische Opern sogleich nach ihrem Erscheinen in das Deutsche übersetzt und dem gesamten vaterländischen Publikum vorgelegt wurden, auch jene Operette eine immer üppigere Form annahm, indem sie Volkssagen und Zaubermärchen zu Süjets nahm, die den phantasievollen Deutschen am lebhaftesten ansprachen. — Das Entscheidendste geschah denn endlich: Mozart selbst schloß sich dieser volkstümlichen Richtung der deutschen Operette an und komponierte auf deren Grundlage die erste große deutsche Oper: „die Zauberflöte". Der Deutsche kann die Erscheinung dieses Werkes gar nicht erschöpfend genug würdigen. Bis dahin hatte die deutsche Oper so gut wie gar nicht existiert; mit diesem Werke war sie erschaffen. Der Dichter des Süjets, ein spekulierender Wiener Theaterdirektor, beabsichtigte gerade nichts weiter, als eine recht große Operette zutage zu bringen. Dadurch ward

dem Werke von vornherein die populärste Außenseite zugesichert; ein phantastisches Märchen lag zugrunde, wunderliche märchenhafte Erscheinungen und eine tüchtige komische Beimischung mußten zur Ausstattung dienen. Was aber baute Mozart auf dieser wunderlich abenteuerlichen Basis auf! Welcher göttliche Zauber weht vom populärsten Liede bis zum erhabensten Hymnus in diesem Werke! Welche Vielseitigkeit, welche Mannigfaltigkeit! Die Quintessenz aller edelsten Blüten der Kunst scheint hier zu einer einzigen Blume vereint und verschmolzen zu sein. Welche ungezwungene und zugleich edle Popularität in jeder Melodie, von der einfachsten zur gewaltigsten! — In der Tat, das Genie tat hier fast einen zu großen Riesenschritt, denn, indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterstück derselben hin, das unmöglich übertroffen, ja dessen Genre nicht einmal mehr erweitert und fortgesetzt werden konnte. Es ist wahr, wir sehen die deutsche Oper nun wohl aufleben, aber zugleich in dem Grade rückwärtsgehen, oder sich in Manier verflachen, in welchem sie sich so schnell zu ihrer höchsten Höhe erhoben hatte. — Als die unmittelbarsten Nachahmer Mozarts in diesem Sinne müssen Winter und Weigl angesehen werden. Beide haben auf das Redlichste sich der populären Richtung der deutschen Oper angeschlossen, und dieser in seiner „Schweizerfamilie", jener in seinem „unterbrochenen Opferfest" hat bewiesen, wie wohl der deutsche Opernkomponist seine Aufgabe zu würdigen verstand. Dem ohngeachtet verliert sich die allgemeine populäre Richtung Mozarts bei diesen seinen Nachahmern schon in das Kleinliche, und scheint daraus klar werden zu wollen, wie die deutsche Oper nie einen nationalen Schwung nehmen sollte. Die populäre Eigentümlichkeit der Rhythmen und Melismen erstarrt zur Bedeutungslosigkeit von angelernten Floskeln und Phrasen, und vor allem verrät der vollkommene Indifferentismus, mit dem die Komponisten an die Wahl ihrer Süjets gingen, wie wenig sie geeignet waren, der deutschen Oper eine höhere Stellung zu verschaffen.

Dennoch sehen wir das volkstümliche musikalische Drama noch einmal aufleben. In der Zeit, wo Beethovens allgewaltiges Genie in seiner Instrumentalmusik das Reich der kühnsten Romantik erschlossen, verbreitete sich ein lichtvoller Strahl aus diesem zauberhaften Gebiete auch über die deutsche Oper. Es

war dies Weber, der der Bühnenmusik noch einmal ein schönes, warmes Leben einhauchte. In seinem populärsten Werke, dem „Freischützen", berührte Weber abermals das Herz des deutschen Volkes. Das deutsche Märchen, die schauerliche Sage waren es, die hier den Dichter und Komponisten unmittelbar dem deutschen Volksleben nahe brachten; das seelenvolle, einfache Lied des Deutschen lag zugrunde, so daß das Ganze einer großen, rührenden Ballade glich, die, mit dem edelsten Schmucke der frischesten Romantik ausgestattet, das phantasievolle Gemütsleben der deutschen Nation auf das Charakteristischste besingt. Und wirklich hat sowohl Mozarts „Zauberflöte", wie Webers „Freischütz", nicht undeutlich bewiesen, daß in diesem Gebiete das deutsche musikalische Drama zu Hause, darüber hinaus ihm aber die Grenze gesteckt sei. Selbst Weber mußte dies erfahren, als er die deutsche Oper über diese Grenze erheben wollte; seine „Euryanthe", mit allen schönen Einzelheiten, ist doch als ein mißlungener Versuch anzusehen. Hier, wo Weber den Streit großer, gewaltiger Leidenschaften in einer höheren Sphäre zeichnen wollte, verließ ihn seine Kraft; schüchtern und kleinmütig ordnete er sich seiner zu großen Aufgabe unter, suchte durch ängstliche Ausmalung einzelner Charakterzüge zu ersetzen, was nur mit großen, kräftigen Strichen im ganzen gezeichnet werden konnte; somit verlor er seine Unbefangenheit und ward unwirksam*. Es war, als ob Weber gewußt hätte, daß er hier seine keusche Natur geopfert hatte; er kehrte sich in seinem „Oberon" noch einmal mit schmerzlichem Todeslächeln der holden Muse seiner Unschuld zu.

Neben Weber versuchte Spohr sich der deutschen Bühne Meister zu machen, konnte aber nie zu der Popularität Webers gelangen; seiner Musik mangelte es zu sehr an dem dramatischen Leben, das von der Szene aus wirken soll. Wohl sind die Produktionen dieses Meisters völlig deutsch zu nennen, denn sie sprechen tief und klagend zu dem innern Gemüte. Dennoch fehlt ihnen gänzlich jene heitere, naive Beimischung, die Weber so eigentümlich ist, und ohne welche das Kolorit zumal für eine dramatische Musik zu monoton wird und seine Wirkung verliert.

Als letzter und bedeutendster Nachfolger dieser Beiden muß

* Mich dünkt, mein Freund würde mit der Zeit sich besonnener hierüber auszudrücken gelernt haben. D. H.

Marschner angesehen werden; er berührte dieselben Saiten, die Weber angeschlagen hatte, und erhielt dadurch schnell eine gewisse Popularität. Bei aller ihm innewohnenden Kraft war aber dieser Komponist nicht imstande, die von seinem Vorgänger so glänzend wiederbelebte populäre deutsche Oper aufrecht und in Geltung zu erhalten, als die Produktionen der neueren französischen Schule so reißenden Fortschritt in der enthusiastischen Anerkennung der deutschen Nation machten. In der Tat hat die neuere französische dramatische Musik der deutschen populären Oper einen so entschiedenen Todesstreich beigebracht, daß diese als jetzt völlig nicht mehr existierend zu betrachten ist. Dennoch muß dieser neueren Periode ausführlichere Erwähnung getan werden, da sie einen zu mächtigen Einfluß auf Deutschland äußerte, und da es doch scheint, als ob der Deutsche sich endlich zum Meister auch dieser Periode aufschwingen würde.

Wir können den Anfang dieser Periode nicht anders als von Rossini datieren; denn mit dem genialsten Leichtsinn, der allein dies erreichen konnte, riß dieser alle Überreste der älteren italienischen Schule nieder, welche ja eben schon zum mageren Gerippe der bloßen Formen verdorrt war. Sein wollüstig freudiger Gesang flatterte in der Welt herum und seine Vorzüge, — Leichtigkeit, Frische und Üppigkeit der Form, fanden zumal bei den Franzosen Konsistenz. Bei diesen erhielt die Rossinische Richtung Charakter, und gewann durch Nationalstätigkeit ein würdigeres Ansehen; selbständig, und mit der Nation sympathisierend, schufen nun ihre Meister das Vortrefflichste, was in der Kunstgeschichte eines Volkes aufgewiesen werden kann. In ihren Werken verkörperte sich die Tugend und der Charakter ihrer Nation. Die liebenswürdige Ritterlichkeit des älteren Frankreichs begeisterte aus Boieldieus herrlichem »Jean de Paris«; die Lebhaftigkeit, der Geist, der Witz, die Anmut der Franzosen blüte in dem ihnen völlig und ausschließlich eigenen Genre der opéra comique. Ihren höchsten Höhepunkt erreichte aber die französische dramatische Musik in Aubers unübertrefflicher „Stumme von Portici", — einem Nationalwerke, wie jede Nation höchstens nur eines aufzuweisen hat. Diese stürmende Tatkraft, dieses Meer von Empfindungen und Leidenschaften, gemalt in den glühendsten Farben, durchdrungen von den eigensten Melodien, gemischt von Grazie und Gewalt, Anmut und

Heroismus, — ist dies alles nicht die wahrhafte Verkörperung der letzten Geschichte der französischen Nation? Konnte dies erstaunliche Kunstwerk von einem andern als von einem Franzosen geschaffen werden? — Es ist nicht anders zu sagen, — mit diesem Werke hatte die neuere französische Schule ihre Spitze erreicht, und sie errang sich somit die Hegemonie über die zivilisierte Welt*.

Was also Wunder, wenn der so empfängliche und unparteiische Deutsche nicht zögerte, die Vortrefflichkeit dieser Produktionen der Nachbarn mit ungeheucheltem Enthusiasmus anzuerkennen? Denn der Deutsche versteht im allgemeinen gerechter zu sein, als manches andere Volk. Zudem halfen diese ausländischen Erscheinungen einem entschiedenen Bedürfnisse ab; denn es ist nicht zu leugnen, daß der größere Genre der dramatischen Musik einmal in Deutschland nicht von selbst gedeiht; und dies wahrscheinlich aus demselben Grunde, der auch das höhere deutsche Schauspiel nie seine vollste Blüte erreichen läßt. Dafür ist es aber dem Deutschen eher als jedem andern möglich, auf fremdem Boden die Richtung einer nationalen Kunstepoche auf die höchste Spitze und zur universellen Gültigkeit zu bringen.

Was also die dramatische Musik betrifft, so können wir annehmen, daß gegenwärtig der Deutsche und der Franzose nur *eine* habe; mögen ihre Werke nun auch in dem *einen* Lande zuerst produziert werden, so ist dies doch mehr örtliche als wesentliche Differenz. Dadurch, daß sich beide Nationen die Hände reichen und sich gegenseitig ihre Kräfte leihen, ist jedenfalls eine der größten Kunstepochen vorbereitet worden. Möge diese schöne Vereinigung nie gelöst werden, denn es ist keine Mischung zweier Nationen denkbar, deren Verbrüderung größere und vollkommenere Resultate für die Kunst hervorbringen könnte, als die der Deutschen und Franzosen, weil die Genies jeder dieser beiden Nationen sich gegenseitig vollkommen *das* zu ersetzen imstande sind, was den einen oder den andern abgeht.

---

* Mephistopheles: „Ihr sprecht schon fast wie ein Franzos!"
D. H.

5.

Der Virtuos und der Künstler.

Nach einer alten Sage gibt es irgendwo ein unschätzbares Juwel, dessen strahlender Glanz plötzlich dem begünstigten Sterblichen, der seinen Blick darauf heftet, alle Gaben des Geistes und alles Glück eines befriedigten Gemüts gewährt. Doch liegt dieser Schatz im tiefsten Abgrunde vergraben. Es heißt, daß es ehedem vom Glück Hochbegünstigte gab, deren Auge übermenschlich gewaltig die aufgehäuften Trümmer, welche wie Tore, Pfeiler und unförmliche Bruchstücke riesiger Paläste über einander lagen, durchdrang: durch dieses Chaos hindurch leuchtete dann der wundervolle Glanz des magischen Juwels zu ihnen herauf und erfüllte ihr Herz mit unsäglicher Entzückung. Da erfaßte sie die Sehnsucht, allen Trümmerschutt hinwegzuräumen, um aller Augen die Pracht des magischen Schatzes aufzudecken, vor dem die Sonnenstrahlen erblassen sollten, wenn sein Anblick unser Herz mit göttlicher Liebe, unseren Geist mit seliger Erkenntnis erfüllte. Doch vergeblich all' ihre Mühe: sie konnten die träge Masse nicht erschüttern, die den Wunderstein barg.

Jahrhunderte vergingen: aus dem Geiste jener so überseltenen Hochbeglückten spiegelte sich der Glanz des Strahlenlichtes, das aus dem Anblicke des Juwels zu ihnen gedrungen war, der Welt wieder ab: aber keiner vermochte ihm selbst zu nahen. Doch war die Kunde davon vorhanden; es führten die Spuren, und man kam auf den Gedanken, in wohlerfahrener Weise des Bergbaues dem Wundersteine nachzugraben. Da legte man Schachten an, durch Minen und Stollen ward in die Eingeweide der Erde eingedrungen; der künstlichste unterirdische Bau kam zustande, und immer grub man von neuem, legte Gänge und Nebenminen an, bis endlich die Verwirrung im Labyrinthe wuchs, und die Kunde von der rechten Richtung ganz und gar verloren ging. So lag der ganze Irrbau, über dessen Mühen das Juwel endlich selbst vergessen worden war, nutzlos da: man gab ihn auf. Verlassen wurden Schachten, Gänge und Minen: schon drohten sie einzustürzen, — als, wie es heißt, ein armer Bergmann aus Salzburg daher kam. Der untersuchte genau die Ar-

heit seiner Vorgänger: voll Verwunderung folgte er den zahllosen Irrgängen, deren nutzlose Anlage ihm ahnungsvoll aufging. Plötzlich fühlt er sein Herz von wollüstiger Empfindung bewegt: durch eine Spalte leuchtet ihm das Juwel entgegen; mit einem Blicke umfaßt er das ganze Labyrinth: der ersehnte Weg zu dem Wundersteine selbst tut sich ihm auf; von dem Lichtglanze geleitet dringt er in den tiefsten Abgrund, bis zu ihm, dem göttlichen Talisman selber. Da erfüllte eine wunderbare Ausstrahlung die ganze Erde mit flüchtiger Pracht, und alle Herzen erbebten vor unsäglichem Entzücken: den Bergmann aus Salzburg sah aber niemand wieder.

Dann war es wieder ein Bergmann, der kam aus Bonn vom Siebengebirge her; der wollte den verschollenen Salzburger in den verlassenen Schachten aufsuchen: schnell gelangte er auf seine Spur, und so plötzlich traf sein Auge der Wunderglanz des Juwels, daß es sofort davon erblindete. Ein wogendes Lichtmeer durchdrang seine Sinne; von göttlichem Schwindel erfaßt, schwang er sich in den Abgrund, und krachend brachen die Schachten über ihm zusammen: ein furchtbares Getöse drang wie Weltuntergang dahin. Auch den Bonner Bergmann sah man nie wieder.

So endete, wie alle Bergmannssagen, auch diese: mit der Verschüttung. Neu liegen die Trümmer; doch zeigt man noch die Stätte der alten Schachten, und in den letzten Zeiten hat man sich sogar aufgemacht, den beiden verunglückten Bergleuten nachzugraben, denn gutmütig heißt es, sie könnten wohl gar noch am Leben sein. Mit wirklichem Eifer werden die Arbeiten neuerdings betrieben und machen sogar viel von sich reden; Neugierige reisen von weit her, um den Ort zu suchen: da werden Bruchstückchen vom Schutt zum Andenken mitgenommen, und man zahlt etwas dafür, denn jeder will etwas zum frommen Werke beigetragen haben; auch kauft man da die Lebensbeschreibung der beiden Verschütteten, die ein Bonner Professor genau abgefaßt hat, ohne jedoch melden zu können, wie es gerade bei der Verschüttung herging, was nur das Volk weiß. So hat es sich denn endlich der Art gewendet, daß die eigentliche rechte Sage in Vergessenheit geraten ist, während allerhand kleinere neue Fabeln dafür auftauchen, so z. B. daß man beim Nachgraben auf recht ergiebige Goldadern geraten sei, aus welchen

in der Münze die solidesten Dukaten geprägt würden. Und wirklich scheint hieran etwas zu sein: an den Wunderstein und die armen Bergleute wird aber immer weniger noch gedacht, wiewohl die ganze Unternehmung doch immer nach der Ausgrabung der verschütteten Bergleute benannt wird. —

Vielleicht ist auch die ganze Sage, wie die ihr nachfolgende Fabel, nur im allegorischen Sinne zu verstehen: die Deutung dürfte uns dann leicht aufgehen, wenn wir den Wunderjuwel als den Genius der Musik auffaßten; die beiden verschütteten Bergleute wären dann ebenfalls unschwer zu erklären, und der Schutt, der sie bedeckt, läge uns am Ende quer vor den Füßen, wenn wir uns aufmachen, um zu jenen selig Entrückten durchzudringen. In der Tat, wem jener Wunderstein etwa im sagenhaften Nachttraume einmal geleuchtet, oder: wem der Genius der Musik in der heiligen Stunde der Entzückung in die Seele gezündet hat, der wird, will er den Traum, will er die Entzückung festhalten, d. h. will er nach den Werkzeugen hierfür suchen, zu allererst auf jenen Trümmerhaufen stoßen: da hat er denn zu graben und zu schaufeln; die Stätte ist besetzt mit Goldgräbern: die wühlen den Schutt immer dichter durcheinander, und wollt ihr auf den alten Schacht dingen, der einst zu dem Juwele führte, so werfen sie euch Schlacken und Katzengold in den Weg. Und das Geröll schichtet sich immer höher, die Wand wird immer dichter: der Schweiß rinnt euch von der Stirn. Ihr Armen! Und jene verlachen euch.

Hiermit mag es nun etwa folgende ernstliche Bewandtnis haben. —

Was ihr von Tönen euch da aufzeichnet, soll nun laut erklingen; ihr wollt es hören und von andern hören lassen. Nun ist euch das Wichtigste, ja das Unerläßlichste, daß euer Tonstück genau so zu Gehör gelange, wie ihr es bei seiner Aufzeichnung in euch vernahmet: das heißt, mit gewissenhafter Treue sollen die Intentionen des Komponisten wiedergegeben werden, damit die geistigen Gedanken unentstellt und unverkümmert den Wahrnehmungsorganen übermittelt werden. Hiergegen müßte nun das höchste Verdienst des ausübenden Künstlers, des Virtuosen, in der vollkommen reinen Wiedergebung jenes Gedankens des Tonsetzers bestehen, wie sie zunächst nur durch wirkliche Aneignung seiner Intentionen, und dem zufolge durch völlige Ver-

zichtleistung auf eigene Invention versichert werden kann. Gewiß könnte somit nur die vom Tonsetzer selbst geleitete Aufführung den richtigen Aufschluß über alle seine Intentionen geben; diesen am nächsten kommen wird dann derjenige, welcher hinlänglich mit eigener Schöpferkraft begabt ist, um den Wert der Reinerhaltung fremder künstlerischer Intentionen nach dem seinen eigenen hierfür beigelegten Werte zu ermessen, wobei ihm andrerseits eine besondere, liebevolle Schmiegsamkeit behilflich sein müßte. Diesen Befähigtsten würden solche Künstler sich anreihen, die keine Ansprüche auf eigene Erfindung erheben und gewissermaßen nur dadurch der Kunst angehören, daß sie das fremde Kunstwerk sich innig zu eigen zu machen fähig sind: diese müßten bescheiden genug sein, ihre persönlichen Eigenschaften, worin diese immer bestehen mögen, gänzlich außer dem Spiele zu halten, so daß bei der Ausführung weder die Vorzüge noch die Nachteile derselben zur Beachtung kämen: denn schließlich soll nur das Kunstwerk, in reinster Wiedergebung, vor uns erscheinen, die Besonderheit des Ausführenden aber in keiner Weise unsere Aufmerksamkeit auf sich, d. h. eben vom Kunstwerke ab lenken.

Leider verstößt nun aber diese so wohl berechtigt dünkende Forderung so sehr gegen alle die Bedingungen, unter welchen öffentliche Kunstproduktionen der Teilnahme des Publikums sich erfreuen. Dieses wendet sich zuerst mit Eifer und Neugierde nur der Kunstgeschicklichkeit zu; die Freude an dieser vermittelt ihm erst die Beachtung des Kunstwerkes selbst. Wer will hierfür das Publikum tadeln? Es ist eben der Tyrann, den wir uns zu gewinnen suchen. Noch stünde es auch bei dieser Eigenschaft nicht so schlimm, wenn sie den ausübenden Künstler nicht verdürbe, der endlich vergißt, welches sein wahrer Beruf ist. Seine Stellung als Vermittler der künstlerischen Intention, ja als eigentlicher Repräsentant des schaffenden Meisters, legt es ihm ganz besonders auf, den Ernst und die Reinheit der Kunst überhaupt zu wahren: er ist der Durchgangspunkt für die künstlerische Idee, welche durch ihn gewissermaßen erst zu einem realen Dasein gelangt. Die eigene Würde des Virtuosen beruht daher lediglich auf der Würde, welche er der schaffenden Kunst zu erhalten weiß: vermag er mit dieser zu tändeln und zu spielen, so wirft er seine eigene Ehre fort. Dies fällt ihm allerdings leicht, sobald er jene

Würde gar nicht begreift: ist er dann zwar nicht Künstler, so hat er doch Kunstfertigkeiten zur Hand: die läßt er spielen; sie wärmen nicht, aber sie glitzern; und bei Abend nimmt sich das alles recht hübsch aus.

Da sitzt der Virtuos im Konzertsaal und entzückt ganz für sich: hier Läufe, dort Sprünge; er zerschmilzt, er verbraust, er streicht und rutscht, und das Publikum sieht ihm links und rechts auf die Finger. Nun naht ihr euch diesem wunderlichen Sabbath einer solchen Soiree, und sucht euch zu entnehmen, wie ihr es machen sollt, um hier auch assembleefähig zu werden; da gewahrt ihr, daß ihr von dem ganzen Vorgange vor euren Augen und Ohren gerade soviel versteht, als sehr vermutlich der Hexenmeister dort von dem Vorgange in eurer Seele, wenn die Musik in euch wach wird und euch zum Produzieren drängt. Himmel! Diesem Manne dort sollt ihr eure Musik zurecht machen? Unmöglich! Bei jedem Versuche müßtet ihr jämmerlich erliegen. Ihr könnt euch in die Lüfte schwingen, aber nicht tanzen; ein Wirbelwind hebt euch in die Wolken, aber ihr könnt keine Pirouette machen: was sollte euch gelingen, wolltet ihr ihm es nachtun? Ein schnöder Purzelbaum, nichts anderes — und alles würde lachen, wenn ihr nicht gar zum Salon hinausgeworfen würdet.

Offenbar haben wir mit diesem Virtuosen nichts zu schaffen. Aber wahrscheinlich irrtet ihr euch heute im Lokal. Denn in Wahrheit, es gibt andre Virtuosen; es gibt unter ihnen wahre, ja große Künstler: sie verdanken ihren Ruf dem hinreißenden Vortrage der edelsten Tonschöpfungen der größten Meister; wo schlummerte die Bekanntschaft des Publikums mit diesen, wären jene vorzüglich Berufenen nicht wie aus dem Chaos der Musikmacherei entstanden, um der Welt wirklich erst zu zeigen, wer Jene waren und was sie schufen? Und dort klebt der Anschlagzettel, der euch zu solch' einem hehren Feste einlädt: ein Name leuchtet euch entgegen: Beethoven! Ihr wißt genug. Dort ist der Konzertsaal. Und wirklich: Beethoven erscheint euch; und rings herum sitzen vornehme Damen, in langen Reihen hin nichts wie vornehme Damen, und dahinter im weiten Umkreise lebhafte Herren mit Lorgnetten im Auge. Aber Beethoven ist da, mitten unter der duftenden Angst einer träumerisch wogenden Eleganz: es ist wirklich Beethoven, nervig und wuchtvoll in wehmutreicher Allgewalt. Aber, wer kommt da mit ihm? Herr Gott: —

Guillaume Tell, Robert der Teufel, und — wer nach diesen? Weber, der Innige, Zarte! Gut! Und nun: — ein „Galop". O Himmel! Wer selbst einmal Galopaden geschrieben, wer in Potpourris gemacht hat, der weiß, welche Lebensnot uns treiben kann, wenn es gilt, um jeden Preis einmal Beethoven nahe zu kommen. Ich erkannte die ganze schreckliche Not, die auch heute zu Galopaden und Potpourris trieb, um Beethoven verkünden zu können; und mußte ich heute den Virtuosen bewundern, so verfluchte ich die Virtuosität. — Darum, strauchelt nicht, ihr echten Jünger der Kunst, auf dem Pfade der Tugend: zog es euch magisch an, nach dem verschütteten Schachte zu graben, laßt euch von jenen Goldadern nicht ableiten; sondern immer tiefer, tiefer grabt dem Wundersteine nach. Mir sagt es das Herz, die verschütteten Bergmänner sind noch am Leben: wenn nicht, so glaubt es nur! Was schadet euch der Glaube?

Aber am Ende ist das alles doch nur Phantasterei? Ihr braucht den Virtuosen, und ist er der rechte, so braucht er auch euch. So muß es doch sonst gewesen sein. Allerdings ist etwas vorgefallen, was eine Trennung zwischen Virtuosen und Künstler hervorrief. Gewiß war es einmal leichter, auch sein eigener Virtuos zu sein; aber ihr wurdet übermütig und machtet es euch selbst so schwer, daß ihr die Mühe der Ausführung demjenigen zuweisen mußtet, der nun sein ganzes Leben lang gerade vollauf damit zu tun hat, die andre Hälfte eurer Arbeit zu bestehen. Wahrlich, ihr müßt ihm dankbar sein. Er hat dem Tyrannen zuerst standzuhalten: macht er seine Sache nicht gut, keiner frägt nach eurer Komposition, aber er wird ausgepfiffen; wollt ihr ihm dagegen verargen, daß, wenn er applaudiert wird, er das ebenfalls auf sich bezieht, und nicht gerade im besonderen Namen des Komponisten sich bedankt? Hierauf käme es euch eigentlich auch nicht an: ihr wollt nur, daß euer Musikstück so exekutiert werde, wie ihr es euch gedacht habt; der Virtuos soll nichts dazu, nichts davon tun; er soll ihr selbst sein. Aber das ist oft sehr schwer: versuche einer einmal, sich so ganz in den andern zu versetzen! —

Seht da den Mann, der gewiß am allerwenigsten an sich denkt, und dem das persönliche Gefallen gewiß nichts Besonderes einzubringen hat, wenn er zum Orchesterspiele den Takt schlägt. Der bildet sich gewiß ein, mitten im Komponisten drin zu stecken,

ja, ihn wie eine zweite Haut über sich gezogen zu haben? Sicher plagt diesen der Hochmutsteufel nicht, wenn er euer Tempo falsch nimmt, eure Vortragszeichen mißversteht und euch beim Anhören eures eignen Tonstückes zur Verzweiflung bringt. Auch er kann allerdings Virtuose sein, und vermöge allerlei Nüancierungspfiffigkeiten das Publikum zu der Meinung verleiten wollen, er sei es eigentlich, der es mache, daß alles so hübsch klinge: er findet, daß es nett ist, wenn eine laute Stelle plötzlich einmal ganz leise, eine schnelle ein bißchen langsamer gespielt werde; er setzt euch da und dort einen Posauneneffekt hinzu, auch etwas türkische Musik; vor allem aber hilft er durch drastische Streichungen, wenn er anders seines Erfolges nicht recht sicher ist. Dies wäre denn ein Virtuose des Taktstocks; und ich glaube, er kommt häufig vor, namentlich bei Operntheatern. Deshalb ist es nötig, gegen ihn sich vorzusehen, was doch wohl am besten geschieht, wenn man sich des eigentlichen wirklichen, nicht nachgemachten Virtuosen, nämlich des Sängers versichert.

Dem Sänger geht der Komponist so recht eigentlich durch und durch, um als lebendiger Ton ihm aus der Kehle herauszuströmen. Hier sollte man meinen, wäre kein Mißverständnis möglich: der Virtuos hat nach außen herum zu greifen, hierhin, dorthin; er kann sich vergreifen; aber dort im Sänger sitzen wir mit unsrer Melodie selbst. Bedenklich wird es allerdings, wenn wir ihm nicht an der rechten Stelle sitzen; auch er hat uns nur von außen aufgegriffen: drangen wir ihm nun bis an das Herz, oder blieben wir in der Kehle stecken? Wir gruben nach dem Juwel in der Tiefe: hafteten wir an dem Schutt der Goldadern?

Auch die menschliche Stimme ist nur ein Instrument; es ist selten und wird teuer bezahlt. Wie dies Werkzeug beschaffen, das beachtet zunächst die Neugierde des Publikums, und dann frägt sie, wie mit ihm gespielt werde: was es spielt, ist den allermeisten ganz gleichgültig. Destomehr gibt hierauf aber der Sänger: nämlich, was er singt, soll so gemacht sein, daß es ihm leicht wird, es mit großem Gefallen auf seiner Stimme zu spielen. Wie geringfügig ist dagegen die Berücksichtigung, welche der Virtuose seinem Instrumente zuzuwenden hat: das steht fertig da; leidet es Schaden, so wird es ausgebessert. Aber dieses kostbare, wunderbar launenhafte Instrument der Stimme? Keiner hat seinen Bau noch ganz ermessen. Schreibt, wie ihr

wollt, ihr Komponisten, nur habt im Auge, daß die Sänger es gern singen! Wie aber habt ihr das anzufangen? Geht in die Konzerte, oder besser noch, in die Salons! — Für diese wollen wir aber gar nicht schreiben, sondern für das Theater, die Oper, — dramatisch. — Gut! So geht in die Oper, und erkennet, daß ihr auch dort immer nur im Salon, im Konzert seid. Es ist auch hier der Virtuos, mit dem ihr vor allen Dingen euch zu verständigen habt. Und dieser Virtuos, glaubt es, ist gefährlicher als alle anderen, denn, wo ihr ihm auch begegnet, täuscht er euch am leichtesten.

Beachtet diese berühmtesten Sänger der Welt: von wem wollt ihr lernen, als von den Künstlern unsrer großen italienischen Oper, welche nicht nur von Paris, sondern von allen Hauptstädten der Welt eigentlich als überirdische Wesen verehrt werden? Hier erfahrt ihr, was eigentlich die Kunst des Gesangs ist; von ihnen lernten erst die wiederum berühmten Sänger der großen französischen Oper, was singen heißt, und daß dieses kein Spaß ist, wie die guten Gaumenschreihälse in Deutschland es wähnen, die etwa die Sache für abgemacht halten, wenn sie das Herz auf dem rechten Flecke, nämlich dicht am Magen, sitzen haben. Da trefft ihr denn auch die Komponisten an, die es verstanden, für wahre Sänger zu schreiben: sie wußten, daß sie nur durch diese zur Beachtung, ja zur Existenz gelangen konnten, und ihr seht, sie sind da, es geht ihnen gut, ja, sie sind verehrt und berühmt. Aber so wie diese wollt ihr nicht komponieren; man soll euer Werk respektieren; von dem wollt ihr einen Eindruck haben, nicht von dem Erfolge der Kehlfertigkeit ihrer Sänger, welchem jene ihr Glück verdankten? — Seht genauer zu: haben diese Leute keine Passion? Zittern und beben sie nicht, wie sie lispeln und gaukeln? Wenn es da heißt: „Ah! Tremate!“, macht sich das ein wenig anders, als wenn es bei euch zum: „Zittre, feiger Bösewicht!“ kommt. Habt ihr das „Maledetta!“ vergessen, vor welchem das vornehmste Publikum sich wie eine Methostidenversammlung unter Negern wand? — Aber das scheint euch nicht das Echte? Euch dünken das Effekte, über die ein Vernünftiger lache?

Allerdings ist auch dieses Kunst, und zwar eine solche, in welcher es diese berühmten Sänger sehr weit gebracht haben. Auch mit der Gesangstimme kann man spielen und tändeln, wie

man will; endlich aber muß das ganze Spiel auch einem Affekte verwandt sein, denn so ganz ohne Not geht man doch nicht vom vernünftigen Reden in das immerhin bedenklich lautere Singen über. Und das ist es nun eben, was das Publikum will, daß es hier zu einer Emotion komme, die man zu Haus beim Whist- und Dominospiele nicht hat. Auch mag dies alles überhaupt einmal anders gewesen sein: große Meister fanden große Jünger unter den Sängern; von dem Wunderbaren, was sie gemeinsam zutage förderten, lebt noch die Tradition, und belebt sich oft wieder von neuem zur Erfahrung. Gewiß, man weiß und will, daß der Gesang auch dramatisch wirken soll, und unsre Sänger lernen daher den Affekt handhaben, daß es den Anschein hat, als kämen sie eigentlich nicht aus ihm heraus. Und der Gebrauch desselben ist vollkommen geregelt: nach dem Girren und Zirpen wirkt die Explosion ganz unvergleichlich; daß es nicht zur tatsächlichen Wahrheit kommt, nun, dafür ist es ja eben Kunst.

Euch bleibt ein Skrupel, und dieser beruht zunächst in eurer Verachtung der seichten Kompositionen, deren sich diese Sänger bedienen. Woher stammen diese? Doch eben aus dem Willen jener Sänger, nach deren Belieben sie angefertigt wurden. Was, um alle Welt, kann ein wahrer Musiker mit diesem Handwerk gemein haben wollen? Wie aber wird es damit stehen, wenn diese gepriesenen Halbgötter der italienischen Oper ein wahres Kunstwerk vorführen sollen? Können sie wahres Feuer fangen? Können sie den Zauberblitz jenes Wunderjuwels in sich fallen lassen?

Seht da: „Don Giovanni"! Und wirklich von Mozart! So steht es auf der Theateraffiche für heute zu lesen. Da wollen wir denn hören und sehen!

Und sonderbar ging es mir, als ich neulich wirklich den „Don Juan" von den großen Italienern hörte: es war ein Chaos von allen Empfindungen, darin ich hin und her geworfen wurde; denn wirklich traf ich den vollen Künstler an, aber dicht neben ihm den lächerlichsten Virtuosen, der jenen vollkommen ausstach. Herrlich war die Grisi als „Donna Anna"; unübertrefflich Lablache als „Leporello". Das schönste, reichbegabteste Weib, ganz beseelt von dem einen: Mozarts „Donna Anna" zu sein: da war alles Wärme, Zartheit, Glut, Leidenschaft, Trauer

und Klage. Oh! Die wußte, daß der verschüttete Bergmann noch lebe, und selig bestärkte sie in mir den eigenen Glauben. Aber die Törin verzehrte sich um Herrn Tamburini, der als weltberühmtester Baritonist den „Don Juan" sang und spielte: der Mann wurde den ganzen Abend über den hölzernen Klöpfel nicht los, der ihm mit dieser fatalen Rolle zwischen die Beine gelegt war. Ich hatte ihn zuvor in einer Bellinischen Oper einmal gehört: da lernte ich seine Weltberühmtheit begreifen: da war „Tremate!" und „Maledetta", und aller Affekt Italiens zusammen. Heute ging das nicht: die kurzen, schnellen Musikstücke huschten ihm hinweg wie flüchtige Notenschatten; viel flüchtiges Rezitativ: Alles steif, matt; der Fisch auf dem Sande. Aber es schien, daß das ganze Publikum auf dem Sande lag: es blieb so gesittet, daß niemand ihm sein sonstiges Rasen anmerken konnte. Vielleicht eine schöne, würdige Feier des wahren Genius, der heute seine Flügel durch den Saal schwang? Wir werden ja sehen. Jedenfalls riß auch die göttliche Grisi an diesem Aebnd nicht besonders hin: namentlich begriff man ihre heimliche Glut für den verdrießlichen „Don Juan" nicht recht. — Da war nun aber Lablache, ein Koloß, und heute doch jeder Zoll ein „Leporello". Wie er dieses anfing? Die ungeheure Baßstimme sang immer in den klarsten, herrlichsten Tönen, und doch war es stets nur ein Schwatzen, Plappern, dreistes Lachen, hasenfüßiges Knieschlottern; einmal pfiff er mit der Stimme, und immer tönte es schön, wie ferne Kirchturmglocken. Er stand nicht, er ging nicht, er tanzte aber auch nicht; doch immer bewegte er sich; man sah ihn da und dort, überall, und doch störte er nie, unbeachtet stets auf dem Flecke, wo eine drollige Nase der Situation etwas Lustiges oder Ängstliches anzumerken hatte. Lablache wurde an diesem Abend nicht ein einziges Mal applaudiert: das mochte vernünftig dünken, es sah aus, wie dramatischer Gout im Publikum. Wirklich verdrießlich schien dieses aber darüber, daß sein ausgemachter Liebling, Madame Persiani (das Herz erbebt, wenn man nur den Namen ausspricht!), mit der Musik der „Zerlina" sich nicht zurecht zu finden wußte. Ich merkte wohl, es war eigentlich darauf abgesehen, sich grenzenlos an ihr zu entzücken, und wer sie kurz zuvor im „Elisire d'amore" gehört hatte, dem konnte man eine Berechtigung hierzu nicht absprechen. Daran war nun aber entschieden Mozart

schuld, daß es heute nicht zum Entzücken kommen wollte: wiederum Sand für solch' einen munteren Fisch! Ach, was hätte Publikum und Persiani heute darum gegeben, wenn eine Einlage aus dem „Liebeselixir" für schicklich gehalten worden wäre! In der Tat merkte ich allmählich, daß es heute beiderseitig auf einen Exzeß von Dezenz abgesehen war: es herrschte eine Übereinkunft, die ich mir lange nicht erklären konnte. Warum, da man allem Anscheine nach „klassisch" gesinnt blieb, riß die herrliche „Donna Anna" durch ihre über alles schöne und vollendete Leistung nicht alles zu dem echten Entzücken hin, worauf es andrerseits heute einzig abgesehen schien? Warum, da man hier im allergerechtesten Sinne sich hinreißen zu lassen verschmähte, fand man sich dann überhaupt zu einer Aufführung des „Don Juan" ein? Wahrlich, der ganze Abend schien eine freiwillig übernommene Pein, welcher man aus irgend einem Grunde sich unterzog: aber zu welchem Zwecke? Etwas mußte doch damit gewonnen werden, da ein solches Pariser Publikum zwar viel verschwendet, aber immer etwas dafür haben will, sei es auch etwas recht Wertloses?

Auch dieses Rätsel löste sich: Rubini schlug diesen Abend seinen berühmten Triller von A nach B! Da tagte mir denn alles. Wie hätte ich groß an den armen „Don Ottavio" gedacht, den so oft verspotteten Tenorlückenbüßer des „Don Juan"? Und wahrlich hatte ich auch heute lange Zeit mein rechtes Bedauern mit dem so unerhört gefeierten Rubini, dem Wunder aller Tenöre, der auch seinerseits recht verdrießlich an sein Mozartpensum ging. Da kam er, der nüchterne, solide Mann, von der göttlichen „Donna Anna" leidenschaftlich am Arme herbeigezogen, und stand mit betrübter Gemütsruhe an der Leiche des verhofften Schwiegervaters, der ihm nun seinen Segen zur glücklichen Ehe nicht mehr geben sollte. Einige behaupteten, Rubini sei ein Schneider gewesen, und sähe auch noch so aus; ich hätte ihm dann aber mehr Gelenkigkeit zugetraut: wo er stand, da stand er und bewegte sich nicht weiter; denn er konnte auch singen, ohne eine Miene zu verziehen; selbst die Hand brachte er nur äußerst selten nach der Stelle des Herzens. Diesmal berührte ihn nun der Gesang vollends gar nicht; seine ziemlich gealterte Stimme mochte er füg ich zu etwas Besserem aufsparen, als seiner Geliebten hier tausendmal gehörte

Trostworte zuzurufen. Ich verstand dies, fand den Mann vernünftig, und da es durch die ganze Oper, sobald „Don Ottavio" dabei war, mit ihm so fortging, so vermeinte ich endlich, nun sei es aus, und frug mich immer dringender nur nach dem Sinne, dem Zwecke dieses sonderbaren abstinenzvollen Theaterabends. Da regte es sich unversehends: Unruhe, Rücken, Winke, Fächerspiel, allerhand Anzeichen der plötzlich eingetretenen gespannten Erwartung eines gebildeten Publikums. „Ottavio" war allein auf der Bühne zurückgeblieben; ich glaubte, er wolle etwas annonzieren, weil er hart an den Souffleurkasten vortrat: aber da blieb er stehen, und hörte, ohne eine Miene zu verziehen, dem Orchestervorspiele zu seiner B dur-Arie zu. Dieses Ritornell schien länger als sonst zu dauern; doch war dies nur eine Täuschung: denn der Sänger lispelte die ersten zehn Takte des Gesanges nur so vollständig unhörbar, daß ich, als ich dahinterkam, daß er sich dennoch den Anschein des Singens gab, wirklich glaubte, der behagliche Mann mache Spaß. Doch blieben die Mienen des Publikums ernst; es wußte, was vorging; denn auf dem elften Gesangstakte ließ Rubini die Note F mit so plötzlicher Vehemenz anschwellen, daß die kleine zurückleitende Passage wie ein Donnerkeil herausfuhr, um mit dem zwölften Takte sogleich wieder im unhörbarsten Gesäusel zu verschwinden. Ich wollte laut lachen, aber alles war wieder totenstill: ein gedämpft spielendes Orchester, ein unhörbar singender Tenorist; mir trat der Schweiß auf die Stirn. Etwas Monströses schien sich vorzubereiten: und wahrlich sollte auf das Unhörbare jetzt das Unerhörte folgen. Es kam zum siebenzehnten Takte des Gesangs: jetzt hat der Sänger drei Takte lang das F auszuhalten. Was ist mit einem F viel zu machen? Rubini wird erst göttlich auf dem B: darauf muß er kommen, wenn ein Abend in der italienischen Oper Sinn haben soll. Wie nun der Trambolinspringer zur Vorbereitung auf dem Schwungbrette sich wiegt, so stellt sich „Don Ottavio" auf sein dreitaktiges F, schwillt zwei Takte lang vorsichtig, doch unwiderstehlich an, nimmt nun aber auf dem dritten Takte den Violinen den Triller auf dem A weg, schlägt ihn selbst mit wachsender Vehemenz, sitzt mit dem vierten Takte hoch oben auf dem B, als ob es gar nichts wäre, und stürzt sich mit einer brillanten Roulade vor aller Augen wieder in das Lautlose hinab. Nun war es aus: jetzt konnte geschehen,

was da wollte. Alle Dämonen waren entfesselt, und zwar nicht, wie am Schlusse der Oper auf der Bühne, sondern im Publikum. Das Rätsel war gelöst: um dieses Kunststück zu hören, hatte man sich versammelt, ertrug zwei Stunden über die vollständige Absenz aller gewohnten Operndelikatessen, verzieh der Grisi und Lablache, daß sie es mit dieser Musik ernstlich nähmen, und fühlte sich nun selig belohnt durch das Glücken dieses einen wunderbaren Moments, wo Rubini auf das B sprang!

Mir behauptete einmal ein deutscher Dichter, trotz allem und jedem seien doch die Franzosen die eigentlichen „Griechen" unsrer Zeit, und namentlich hätten die Pariser etwas Athenisches an sich; denn sie wären endlich doch diejenigen, welche den meisten Sinn für „Form" hätten. Mir fiel das an diesem Abende ein: in der Tat zeigte diese ungemein elegante Zuhörerschaft durchaus keine Teilnahme an dem Stoffe unsres „Don Juan"; er galt ihr entschieden nur als die Holzpuppe, auf welche die faltige Drappierung der reinen Virtuosität als formelle Berechtigung für das Dasein des Musikwerkes erst zu legen war. Richtig verstand dies aber nur Rubini, und nun war auch zu begreifen, warum gerade dieser so kalte, ehrwürdige Mensch der Liebling der Pariser, das eigentliche „Idol" der gebildeten Gesangsfreunde war. In der Vorliebe für diese virtuose Seite der Leistungen gehen sie so weit, daß ihr ästhetisches Interesse sich nur auf diese bezieht, und dagegen auffälliger Weise das Gefühl für edle Wärme, ja selbst für offenbare Schönheit, immer mehr in ihnen erkaltet. Ohne eigentliche Rührung sah und hörte man sogar der edlen Grisi, dem schönen Weibe mit der seelenvollen Stimme, zu: das mag ihnen zu realistisch dünken. Da ist aber Rubini, philisterhaft, breit, mit gehäbigem Backenbart; dazu alt, mit fettig gewordener Stimme, geizig auf jede Anstrengung damit: gewiß, wird dieser über alle gesetzt, so kann das Entzücken nicht an seinem Stoffe haften, sondern es muß nur die rein geistige Form sein. Und diese Form wird nun allen Sängern von Paris aufgenötigt: jeder singt à la Rubini. Die Regel hierfür ist: eine Zeitlang unhörbar zu sein, dann plötzlich alles durch eine aufgesparte Explosion zu erschrecken, und gleich darauf wieder etwa den Effekt eines Bauchsängers vernehmen zu lassen. Herr Duprez macht es jetzt bereits ganz so: oft sah ich mich nach dem irgendwo versteckten Hilfssänger um, der plötz-

lich etwa unter dem Podium, wie die Mutterstimme-Trompete im „Robert der Teufel“, für den ostensiblen Sänger am Souffleurkasten, der jetzt keine Miene mehr verzog, einzutreten schien. Aber das ist „Kunst“. Was wissen wir Tölpel davon? — Genau genommen, hat mir diese italienische Aufführung des „Don Juan“ zu recht persönlicher Erkenntnis verholfen. So gibt es doch große Künstler mitten unter den Virtuosen, oder: auch der Virtuose kann ein großer Künstler sein. Leider laufen sie mitten durcheinander durch, und wer sie genau zu unterscheiden weiß, wird traurig. Mich betrübten diesen Abend Lablache und die Grisi, während Rubini mich ungemein belustigt hat. So liegt in der Zurschaustellung dieser großen Verschiedenheiten nebeneinander doch etwas Verderbliches? Das menschliche Herz ist so schlecht, und die Verlumpung muß etwas so gar Süßes sein! Hüte sich jeder, mit dem Teufel zu spielen! Der kommt endlich, und keiner versieht es sich. So ging es auch Herrn Tamburini an diesem Abende, wo er sich das gewiß am wenigsten geträumt hatte. Rubini hatte sich glücklicherweise auf sein hohes B geschwungen: da blickte er schmunzelnd herab, und sah dem Teufel gemütlich zu. Ich dachte mir: Gott! wenn er nun den holte! —

Verruchter Gedanke! Das ganze Publikum wäre ihm in die Hölle nachgestürzt. —

(Fortsetzung im Jenseits!)

6.

Der Künstler und die Öffentlichkeit.

Wenn ich allein bin, und in mir die musikalischen Fibern erbeben, bunte, wirre Klänge zu Akkorden sich gestalten und endlich daraus die Melodie entspringt, die als Idee mir mein ganzes Wesen offenbart; wenn das Herz dann in lauten Schlägen seinen ungestümen Takt dazu gibt, die Begeisterung in göttlichen Tränen durch das sterbliche, nun nicht mehr sehende Auge sich ergießt, — dann sage ich mir oft: welch' großer Tor bist du, nicht stets bei dir zu bleiben, um diesen einzigen Wonnen nachzuleben,

statt daß du dich nun hinaus, vor jene schauerliche Masse, welche Publikum heißt, drängst, um durch eine gänzlich nichtssagende Zustimmung die absurde Erlaubnis zur fortgesetzten Ausübung deines Kompositionstalentes dir zu gewinnen! Was kann dir dieses Publikum mit seiner allerglänzendsten Aufnahme geben, das auch nur den hundertsten Teil des Werets jener heiligen, ganz aus dir allein quillenden Erquickung hat? Warum verlassen die mit dem Feuer göttlicher Eingebung begnadigten Sterblichen ihr Heiligtum und rennen atemlos durch die kotigen Straßen der Hauptstadt, suchen eifrigst gelangweilte, stumpfe Menschen auf, um ihnen mit Gewalt ein unsägliches Glück aufzuopfern? Und welche Anstrengungen, Aufregungen, Enttäuschungen, bis sie nur dazu gelangen, dieses Opfer vollbringen zu können? Welche Kunstgriffe und Anschläge müssen sie einen guten Teil ihres Lebens in das Werk setzen, um der Menge das zu Gehör zu bringen, was sie nie verstehen kann! Geschieht dies aus Besorgnis, die Geschichte der Musik möchte eines schönen Tages stille stehen? Sollten sie dagegen die schönsten Blätter aus der Geschichte ihres eigenen Herzens ausreißen und so die Glieder der Kette zerbrechen, die sympathische Seelen durch die Jahrhunderte hindurch magisch aneinander fesselt, während hier einzig von Schulen und Manieren die Rede sein kann?

Es muß damit eine besondre, unbegreifliche Bewandtnis haben: wer ihrer Macht sich unterworfen fühlt, muß sie für verderblich halten. Gewiß läge es am nächsten, anzunehmen, das sei nun eben der Drang des Genies, sich rücksichtslos überhaupt nur mitzuteilen: laut ertönt es in dir, laut soll es auch vor andern ertönen! Ja, man sagt, es sei die Pflicht des Genies, der Menschheit zu Gefallen zu leben; wer sie ihm auferlegt hat, mag Gott wissen! Nur findet es sich, daß diese Pficht ihm nie zum Bewußtsein kommt und am allerwenigsten dann, wann das Genie eben in seiner eigensten Funktion des Schaffens begriffen ist. Aber hierum dürfte es sich dann nicht handeln; sondern, wann es geschaffen hat, dann soll es die Verpflichtung fühlen, den ungeheuren Vorzug, den es vor allen Sterblichen hat, dadurch nachträglich abzuverdienen daß es sein Geschaffenes diesen andern Sterblichen zum Besten gibt. Aber das Genie ist im betreff der Pflicht das gewissenloseste Wesen: nichts bringt es aus ihr zustande, und ich glaube, ganz gewiß regelt sich durch

sie auch sein Verkehr mit der Welt nicht. Sondern immer und immer bleibt es in seiner Natur: in dem Alleralbernsten, was es begeht, bleibt es Genie, und ich glaube, seinem Triebe, vor die Öffentlichkeit zu gelangen, liegt eher ein Beweggrund von mißlicher moralischer Bedeutung unter, der nur ihm wiederum nicht zu klarem Bewußtsein gelangt, doch aber bedenklich genug ist, um den größten Künstler selbst einer verachtungsvollen Behandlung auszusetzen. Jedenfalls ist dieser Drang zur Öffentlichkeit schwer zu begreifen: jede Erfahrung läßt ihn empfinden, daß er sich in eine schlechte Sphäre begibt, und daß es ihm nur dann einigermaßen glücklich ergehen kann, wenn er sich selbst einen schlechten Anschein zulegt. Das Genie, würde nicht alles vor ihm davonlaufen, wenn es sich in seiner göttlichen Nacktheit gäbe, wie es ist? Vielleicht ist dies wirklich sein Instinkt; denn hegte es nicht die Überzeugung von seiner reinsten Keuschheit, wie würde ihn beim Schaffen ein etwa unzüchtiger Selbstgenuß entzücken können? Aber die erste Berührung mit der Welt nötigt den Genius, sich zu umhüllen. Hier heißt die Regel: das Publikum will amüsiert sein, und du suche nun, unter der Decke des Amüsements das Deinige ihm beizubringen. Also könnte man sagen, die hierzu nötige Selbstverleugnung solle das Genie aus dem Gefühle einer Pflicht gewinnen: denn die Pflicht enthält das Gebot, wie die Nötigung, zur Selbstverleugnung, zur Selbstaufopferung. Aber welche Pflicht verlangt von dem Manne, er solle seine Ehre, von dem Weibe, es solle seine Schamhaftigkeit aufopfern? Im Gegenteil sollen sie, um dieser willen, nötigenfalls alles persönliche Wohlergehen daran geben. Mehr als dem Manne die Ehre, als dem Weibe die Schamhaftigkeit, ist aber das Genie eben sich selbst; und wird es in seinem eigenen Wesen, welches die Ehre und Scham nach allerhöchstem Maße in sich schließt, im mindesten verletzt, so ist es eben nichts, gar nichts mehr.

Unmöglich kann es die Pflicht sein, was das Genie zu der schrecklichen Selbstverleugnung treibt, mit der es sich der Öffentlichkeit hingibt. Hier muß ein dämonisches Geheimnis liegen. Er, der Selige, der Überglückliche, Überreiche, — geht betteln. Er bettelt um eure Gunst, ihr Gelangweilten, ihr Vergnügungssüchtigen, ihr eitlen Eingebildeten, ignorante Alleswisser, schlechtherzige, neidische, käufliche Rezensenten, und —

Gott weiß! — aus war allem du dich noch zusammensetzen magst, du modernes Kunstpublikum, öffentliches Meinungsinstitut! Und welche Demütigungen erträgt er! Der gemarterte Heilige lächelt verklärt: denn was keine Qual erreichen kann, ist eben die heilige Seele; es lächelt der verwundet durch die Nachtschauer sich dahinschleppende Krieger, denn was unversehrt blieb, ist seine Ehre, sein Mut; es lächelt das Weib, das um seiner Liebe willen Schmach und Hohn erduldet: denn das Seelenheil, die Ehre, die Liebe sind nun erst recht verklärt und leuchten im höheren Glanze. Aber das Genie, das sich dem Hohne preisgibt, weil es vorgeben mußte, gefallen zu wollen? — Wie glücklich und wohlgemacht hat sich die Welt zu preisen, daß die Qualen des Genies ihr so unverhältnismäßig wenig bekannt sein können!

Nein! Diese Leiden sucht niemand aus Pflichtgefühl auf, und wer dieses sich einbilden wollte, dem erwüchse die Pflicht notwendig aus einem sehr unterschiedenen Quelle. Das tägliche Brot, die Erhaltung einer Familie: das sind wichtige Triebfedern hierfür. Allein, diese wirken im Genie nicht. Diese bestimmen den Tagelöhner, den Handwerker; sie können auch den Mann von Genie bestimmen, zu handwerkern, aber sie können dieses nicht anspornen, zu schaffen, noch auch eben das so Geschaffene zu Markte zu bringen. Hiervon ist jedoch die Rede, nämlich wie den Drang erklären, der mit dämonischer Sucht gerade dieses edelste, selbsteigenste Gut auf den öffentlichen Markt zu führen antreibt.

Gewiß geht hier eine Mischung geheimnisvoller Art vor sich, welche uns das Gemüt des hochbegabten Künstlers recht eigentlich als zwischen Himmel und Hölle schwebend zeigen müßte, wenn wir sie uns ganz verdeutlichen könnten. Unzweifelhaft ist hier der göttliche Trieb zur Mitteilung der eignen inneren Beseligung an menschliche Herzen der alles beherrschende und in den furchtbarsten Nöten einzig kräftigende. Dieser Trieb nährt sich jederzeit durch einen Glauben des Genies an sich, dem kein andrer an Stärke gleichkommt, und dieser Glaube erfüllt den Künstler wiederum mit dem Stolze, der ihn im Verkehr mit den Mühseligkeiten des Erdenjammers eben zu Falle bringt. Er fühlt sich frei, und will nun auch im Leben frei sein: er will mit seiner Not nichts gemein haben; er will getragen sein, leicht und jeder Sorge ledig. Dies darf ihm gelingen, wenn sein Genie

allgemein anerkannt ist, und so gilt es, dieses zur Anerkennung zu bringen. Muß er auf diese Weise ehrgeizig erscheinen, so ist er es doch nicht; denn an der Ehre liegt ihm nichts; wohl aber an ihrem Genusse, der Freiheit. Nun begegnet er aber nur Ehrgeizigen, oder solchen, die mit dem Genusse auch ohne Ehre vorlieb nehmen. Wie sich von diesen unterscheiden? Er gerät in ein Gemenge, in welchem er notwendig für einen ganz andern gelten muß, als er in Wahrheit ist. Welcher ungemeinen Klugheit, welcher Vorsichtigkeit für jeden kleinsten Schritt bedürfte es hier, um jederzeit richtig zu gehen und dem Irrtum über sich zu wehren! Aber er ist die Unbeholfenheit selbst, und kann der Gemeinheit des Lebens gegenüber das Vorrecht des Genies nur dazu verwenden, daß er sich in beständigen Widerspruch mit sich selbst verwickelt, und so, jeder Bosheit ein Spiel, seine ungeheure Begabung, die er in das Nichtswürdige selbst wirft, auf das Zweckloseste vergeudet. — Und in Wahrheit, er will nur frei sein, um sein Genie rein beglückend walten zu lassen. Das dünkt ihm eine so natürliche Forderung, daß er nie begreift, wie ihr Erfüllung versagt sein sollte: es kommt ja nur darauf an, der Welt das Genie klar zu manifestieren? Das, meint er immer, müsse ihm, wenn nicht morgen, so doch gewiß übermorgen gelingen. Als ob der Tod zu gar nichts da wäre! Und Bach, Mozart, Beethoven, Weber? — Aber es könnte doch einmal gelingen! — Es ist ein Elend! —

Und dabei sich so lächerlich auszunehmen! —

Sieht er sich selbst, den wir hier so vor uns sehen, endlich muß er über sich selber lachen. Und dieses Lachen ist vielleicht das Allergefährlichste für ihn, denn es macht ihn einzig immer wieder fähig, von neuem den tollen Tanz zu beginnen. Worüber er lacht, ist aber wiederum etwas ganz anderes, als worüber er verlacht wird: dieses ist Hohn, jenes ist Stolz. Denn er sieht sich eben selbst, und sein Selbstwiedererkennen in diesem infamen Quid-qro-quo, in welches er geraten ist, stimmt ihn zu dieser ungeheuren Heiterkeit, deren nun wiederum kein anderer fähig ist. So rettet ihn der Leichtsinn, um ihn immer schrecklicherem Leiden wieder zuzuführen. Er traut sich jetzt die Macht zu, mit dem Verderbnis selbst zu spielen: er weiß, er mag lügen soviel er will, seine Wahrhaftigkeit wird sich doch nie trüben, denn er fühlt es an jedem Nagen des Schmerzes, daß sie seine

Seele ist; und zu seltsamem Troste ersieht er ja, daß keiner seiner Lügen geglaubt wird, daß er niemand zu täuschen vermag. Wer soll ihn für einen Spaßmacher halten? — Warum aber gibt er sich davon dann den Anschein? Die Welt läßt ihm keinen anderen Ausweg, um ihm zur Freiheit zu verhelfen: diese (für das Verständnis der Welt hergerichtet) sieht nun nach nicht viel anderm, als einfach nach — Geld aus. Dies soll ihm die Anerkennung seines Genies erwerben, und darauf ist das ganze tolle Spiel angelegt. Nun träumt er: „Gott! wenn ich der oder jener wäre! z. B. Meyerbeer!" So träumte Berlioz kürzlich einmal, was er machen würde, wenn er einer jener Unglücklichen wäre, welche fünfhundert Franken für eine gesungene Romanze bezahlen, die nicht fünf Sous wert ist: da wollte er das beste Orchester der Welt nach den Ruinen von Troja kommen und dort von ihm sich die „Sinfonia eroica" vorspielen lassen. — Man sieht, wohin sich die Phantasie des genialen Bettlers versteigen kann! — Aber so etwas dünkt möglich. Es passiert einmal wirklich etwas ganz Ungemeines. Gerade Berlioz erfuhr es, als der wunderbar geizige Paganini ihm mit einem bedeutenden Geschenke huldigte. Nun gilt dergleichen für den Anfang. Jedem begegnet einmal solch' ein Anzeichen: es ist der Werbesold der Hölle; denn nun habt ihr nur noch den Neid über euch herauf beschworen: jetzt schenkt die Welt euch nicht einmal mehr Mitleid, denn: „euch ward ja mehr, als ihr verdientet". —

Glücklich das Genie, dem nie das Glück lächelte! — Es ist sich selbst so ungeheuer viel: was soll ihm das Glück noch sein?

Das sagt er sich denn auch, lächelt und — lacht, stärkt sich von neuem; es dämmert und taucht in ihm auf: neu erklingt es aus ihm heller und wonniger als je. Ein Werk, wie er es selbst nie geahnt, wächst und gedeiht in stiller Einsamkeit. Dieses ist es! Das ist das rechte! Alle Welt muß dieses entzücken: einmal es hören, und dann —! Da seht den Rasenden laufen! Es ist der alte Weg, der ihm jetzt neu und herrlich vorkommt: der Kot bespritzt ihn; hier prallt er gegen einen Lakai an, den er in seiner Pracht für einen General hält und ehrerbietig grüßt; dort gegen einen nicht minder würdigen Garçon der Bank, an dessen schwerem Geldsacke über der Schulter er sich die Nase blutig stößt. Das sind alles gute Anzeichen! Er rennt und stolpert, und endlich steht er wieder dort im Heiligtume seiner Schmach! Und alles

kommt und geht wieder: „denn“ — singt Goethe — „alle Schuld rächt sich auf Erden“.

Und doch beschützt ihn ein guter Genius, wahrscheinlich sein eigener: denn ihm bleibt die Erfüllung seiner Wünsche erspart. Gelänge es einmal, würde er dort, in jenem wunderlichen Heiligtume, gut aufgenommen, was andres, als ein ungeheures Mißverständnis, könnte ihm dazu verholfen haben? Welcher Hölle gliche die Qual der tagtäglich sanft sich vollziehenden Auflösung dieses Mißverständnisses? Man hatte geglaubt, du wärest ein vernünftiger Mensch und würdest dich akkomodieren, da du ja doch eben so dringend einen „Sukzeß“ wünschtest: hier ist er garantiert; mache nur dies und jenes zurecht; da ist die Sängerin, da die Tänzerin, hier der große Virtuose: arrangiere dich mit diesen! Da stehen sie und gruppieren sich zu der wunderlich drapierten Pforte, durch welche du zu dem einen Großen, zu dem Publikum selbst gelangen sollst. Sieh', jeder, der hier durchschritt und nun selig wurde, hat sein Opferchen gebracht. Wie, zum Teufel! hätte es die „große“ Oper aushalten können, wenn sie mit Kleinigkeiten es so genau genommen hätte? —

Kannst du lügen? —

Nein! — —

Nun bist du verfallen, verachtet, wie in England die „Atheisten“. Kein anständiger Mensch redet mehr mir dir! —

Also: hoffe immer, daß dein guter Genius dir das erspart. — Lache, sei leichtsinnig, — aber dulde, und quäle dich: so wird alles noch gut. —

Träume! Das ist das Allerbeste! —

7.

Rossinis „Stabat mater“.

Mit der Schilderung dieses wunderlichen Vorganges in der höchsten Pariser Musikwelt wendete sich unser Freund an Robert Schumann, welcher damals die „Neue Zeitschrift für Musik“ herausgab und darin den, mit einem unerklärlichen Pseudonyme unterzeichneten, humoristischen Bericht mit dem folgenden Motto einführte:

„Das ist am allermeisten unerquickend,
Daß sich so breit darf machen das Unechte,
Das Echte selbst mit falscher Scheu umstrickend.
Rückert.“

In Erwartung andrer herrlichen musikalischen Dinge, die sich zum Genuß für das glorreiche Pariser Publikum vorbereiten, in Erwartung des „Malteser-Ritters“ von Halévy, des „Wasserträgers“ von Cherubini, und endlich — ganz im düstern Hintergrunde — der „blutigen Nonne“ von Berlioz, erregt und fesselt nichts so die fieberhafte Teilnahme dieser schwelgerischen Dilettantenwelt, als — Rossinis Frömmigkeit. Rossini ist fromm, — alle Welt ist fromm, und die Pariser Salons sind Betstuben geworden. — Es ist außerordentlich! Solange dieser Mann lebt, wird er immer in der Mode sein. Macht er die Mode, oder macht sie ihn? Dies ist ein verfängliches Problem. Wahr ist es, die Frömmigkeit hat schon seit längerer Zeit, zumal in der hohen Sozietät Wurzel gefaßt; — während in Berlin diesem Drange durch philosophischen Pietismus abgeholfen wird, während ganz Deutschland Felix Mendelssohns musikalischer Religion sein Herz erschließt, wollen auch die vornehmen Pariser nicht zurückbleiben: schon seit einiger Zeit lassen sie sich von ihren geübtesten Quadrillenkomponisten ganz vortreffliche Ave Marias oder Salve reginas komponieren, mit Vorsicht und gutem Bedacht in zwei oder drei Stimmen aussetzen, sie selbst aber, Herzoginnen und Gräfinnen, lassen es sich angelegen sein, diese zwei oder drei Stimmen einzustudieren und die vor Ehrfurcht und Gedränge stöhnende Masse ihrer Salonbesucher damit zu erbauen. Dieser glühend fromme Drang hatte jenen löwenmütigen Herzoginnen und Gräfinnen schon längst durch die herrlichen Korsetts hindurchgebrannt und gedroht, die kostbaren Spitzen und Blonden zu versengen, die früher bei dem Vortrage Pugetscher Romanzen sich so unschuldsvoll und leidenschaftslos auf dem keuschen Busen gewiegt hatten, als er endlich bei einer dazu sehr passenden Gelegenheit in helle Flammen aufloderte. Diese Gelegenheit war aber keine andere, als die Totenfeier des Kaisers Napoleon im Invaliden-Dome; alle Welt weiß, daß zu dieser Totenfeier die hinreißendsten Sänger der italie-

nischen und französischen Oper sich bestimmt fühlten, Mozarts Requiem vorzutragen, und alle Welt sieht ein, daß dies keine Kleinigkeit war. Vor allen aber war die Pariser hohe Welt von dieser Einsicht hingerissen: sie ist gewohnt, vor dem Gesange Rubinis und der Persiani unbedingt dahinzuschmelzen, mit ersterbender Hand den Fächer zusammenzuschlagen, auf die Altasmantille zurückzusinken, die Augen zu schließen und zu lispeln: „c'est ravissant!“ Ferner ist sie gewohnt, nach den Erschöpfungen der Hingerissenheit die sehnsuchtsvolle Frage aufzuwerfen: von wem ist diese Komposition? Denn dies zu wissen, ist nun einmal notwendig, wenn man im Drange, es jenen Sängern nachzumachen, des andern morgens den goldstrotzenden Jäger zum Musikhändler schicken will, um jene göttliche Arie oder jenes himmlische Duett holen zu lassen. Bei der strengen Pflege dieser Gewohnheit hatte die hohe Pariser Welt denn erfahren, daß es Rossini, Bellini, Donizetti waren, welche jenen berauschenden Sängern Gelegenheit geliefert hatten, sie nach Belieben dahinzuschmelzen; sie erkannte die Wichtigkeit dieser gefälligen Meister und liebte sie.

Nun wollte es das Schicksal Frankreichs, daß man sich anstatt im Théâtre Italien einmal im Dome der Invaliden versammeln mußte, um den angebeteten Rubini und die bezaubernde Persiani zu hören: das Ministerium der öffentlichen Angelegenheiten hatte in Erwägung der Umstände den weisen Beschluß gefaßt, es solle diesmal, anstatt Rossinis „Cenerentola“, Mozarts Requiem gesungen werden, und so fügte es sich denn von selbst, daß unsre dilettierenden Herzoginnen und Gräfinnen unvermerkt einmal etwas ganz anderes zu hören bekamen, als sonst in der italenischen Oper. Mit der schönsten Vorurteilslosigkeit fügten sie sich aber in alles: sie hörten Rubini und die Persiani, — sie schmolzen dahin, anstatt der Fächer ließen sie den Muff sinken, sie lehnten sich auf einen kostbaren Pelz zurück (denn in der Kirche war es am 12. Dezember 1840 kalt) — und ganz wie in der Oper lispelten sie: „c'est ravissant!“ Andern Tags schickte man nach Mozarts Requiem, man schlug die ersten Blätter um: da erblickte man Koloraturen, — man versucht sie, — aber: „Hilf Himmel! Das schmeckt wie Arzenei!“ — „Das sind Fugen!“ „Gott! wo sind wir hingeraten!“ „Wie ist das möglich? Das kann nicht das Rechte sein!“ „Und doch!“ — Was

anfangen? — Man quält sich, — man versucht, — es geht nicht! — Aber fromme Musik muß doch einmal gesungen werden! Haben nicht Rubini und die Persiani fromme Msuik gesungen? — Da kommen denn gütige Musikverleger, welche die Herzensangst der frommen Damen gewahren, zu Hilfe: „Hier ganz nagelneue lateinische Musiken von Clapisson, von Thomas, von Mompou, von Musard usw. Alles für Sie eingerichtet! Eigens für Sie gemacht! Hier ein Ave! Hier ein Salve!“

Ach! wie es ihnen wohl ward, den frommen Pariser Herzoginnen, den inbrünstigen Gräfinnen! Alles singt lateinisch: zwei Soprane in Terzen, mitunter auch in den reinsten Quinten von der Welt, — ein Tenor col Basso! Die Seelen sind beruhigt, keine fürchtet mehr das Fegefeuer! —

Indeß, — Quadrillen von Musard oder Clapisson tanzt man einmal, — ihre Ave! und Salve! kann man mit gutem Anstande daher höchstens nur zweimal singen; dies ist aber zu wenig für die Inbrunst unserer hohen Welt; sie wünscht erbauliche Gesänge, die man zum Mindesten ebenso gut fünfzig Mal singen kann, als die schönen Opernarien und Duetten Rossinis, Bellinis und Donizettis. Nun hatte man zwar in einem Theaterberichte aus Leipzig gelesen, daß Donizettis „Favorite“ voll altitalienischen Kirchenstiles sei; dennoch hielt aber der Umstand, daß die Kirchenstücke dieser Oper anstatt auf lateinischen, auf französischen Text komponiert sind, unsre hohe Welt ab, ihrem inbrünstigen Drange durch Absingung derselben Luft zu machen, und der rechte Mann, dessen Kirchengesänge man mit gläubigem Vertrauen singen könnte, blieb immer noch zu suchen.

Um diese Zeit begab es sich, daß Rossini gegen zehn Jahre nichts mehr von sich hören ließ: er saß in Bologna, aß Gebackenes und machte Testamente. Bei den neuerlich im Prozesse der Herren Schlesinger und Troupenas stattgefundenen Debatten versicherte ein begeisterter Advokat, daß während jener zehn Jahre die musikalische Welt unter dem Schweigen des ungeheuren Meisters „ächzte“, und wir können annehmen, daß die Pariser hohe Welt bei dieser Gelegenheit sogar „krächzte“. Nichtsdestoweniger verbreiteten sich aber hier und da düstere Gerüchte über die außerordentliche Stimmung des Maestro; bald hörte man, sein Unterleib sei sehr inkommodiert, bald — sein geliebter Vater sei gestorben; — das eine mal berichtete man, er wolle

Fischhändler werden, das andere mal, er wolle seine Opern nicht mehr hören. Das Wahre an der Sache soll aber gewesen sein, daß er Reue fühle und Kirchenmusik schreiben wollte; man stützte sich dabei auf ein altes bekanntes Sprichwort, und in der Tat zeigte Rossini ein unwiderstehliches Verlangen, die zweite Hälfte dieses Sprichwortes wahr zu machen, da er die erste Hälfte zu bewähren durchaus nicht mehr nötig hatte. Die erste Anregung zur Ausführung seines versöhnlichen Verhaltens scheint ihm in Spanien angekommen zu sein: in Spanien, wo Don Juan die üppigsten und zahlreichsten Gelegenheiten zur Sünde fand, sollte Rossini Anlaß zur Reue bekommen.

Es war dies auf einer Reise, die er mit seinem guten Freunde, dem Pariser Banquier Herrn Aguado, machte; — man saß gemütlich beisammen in einem herrlichen Reisewagen und bewunderte die Naturschönheiten, — Herr Aguado kaute Schokolade, Rossini aß Gebackenes. Da fiel es plötzlich Herrn Aguado ein, daß er seine Landsleute eigentlich über die Gebühr bestohlen habe, und reuig niedergeschlagen zog er die Schokolade aus dem Munde; — Rossini glaubte hinter einem so schönem Beispiele nicht zurückbleiben zu dürfen, er hielt mit dem Knappern ein, und bekannte, daß er sein Lebtag zu viel auf Gebackenes gegeben habe. Beide kamen darin überein, daß es ihrer Stimmung angemessen sei, vor dem nächsten Kloster halten zu lassen, um irgend eine geeignete Bußübung zu veranstalten: gesagt, getan. Der Prior des nächsten Klosters kam den Reisenden freundlich entgegen: er führte einen guten Keller, vortreffliche Lacrymae Christi und ander gute Sorten, was denn den reuigen Sündern ganz ungemein behagte. Nichtsdestoweniger fiel es aber Herren Aguado und Rossini, als sie in gehöriger Stimmung waren, ein, daß sie eigentlich Bußübungen hatten veranstalten wollen: in Hast griff Herr Aguado nach seinem Portefeuille, zog einige gewichtige Banknoten hervor und dedizierte sie dem einsichtsvollen Abte. Auch hinter diesem Beispiele seines Freundes glaubte Rossini nicht zurückbleiben zu dürfen, — er zog ein starkes Heft Notenpapier hervor, und was er in aller Eile darauf schrieb, war nichts weniger als ein ganzes Stabat mater mit großem Orchester; dieses Stabat schenkte er dem vortrefflichen Prior. Dieser gab nun Beiden die Absolution, worauf sie sich wieder in den Wagen setzten. Der ehrwürdige Abt wurde

aber alsbald zu hohen Würden erhoben und nach Madrid versetzt, wo er denn nicht versäumte, das Stabat seines reuigen Beichtkindes aufführen zu lassen, und sodann bei nächster Gelegenheit zu sterben. Seine Testamentsvollstrecker fanden unter tausend hinterlassenen Merkwürdigkeiten auch die Partitur jenes zerknirschten Stabat mater, verkauften sie für einen nicht üblen Preis zum Vorteil der Armen, und so kam denn durch Kauf und Verkauf diese gepriesene Komposition in den Besitz eines Pariser Musikverlegers.

Dieser Musikverleger nun, tief ergriffen von den zahllosen Schönheiten seines Besitztums, auf der andern Seite aber nicht minder gerührt durch die wachsende Pein ungestillter Religionsinbrunst der hohen Pariser Dilettanten, entschloß sich zur Preisgebung seines Schatzes an die Öffentlichkeit, er ließ deshalb mit heimlicher Eile an das Gravieren der Platten gehen, als auf einmal ein andrer Verleger erschien, welcher mit auffallender Grausamkeit seiner still betriebsamen Aufopferung Einhalt tun ließ. Dieser andre Verleger, ein hartnäckiger Mann mit Namen Troupenas, behauptete nun, bei weitem gegründetere Eigentumsrechte auf jenes Stabat mater zu haben, denn sein Freund Rossini habe ihm diese selbst verliehen, und zwar gegen die Zusendung einer ungeheuren Masse Gebackenes. Er gab ferner an, daß er dieses Werk schon seit vielen Jahren besäße und es nur deshalb noch nicht veröffentlicht habe, weil Rossini sich vorgenommen, es erst noch mit einigen Fugen und einem Kontrapunkte in der Septime zu versehen, welches dem Meister aber gegenwärtig noch schwer falle, da er seine mehrjährigen Studien zu diesem Endzwecke noch nicht beendigt habe; nichtsdestoweniger habe aber der Meister in den letzten Jahren schon eine so tiefe Einsicht in den doppelten Kontrapunkt gewonnen, daß ihm sein Stabat in der gegenwärtigen Gestalt durchaus nicht mehr behage, und er entschlossen sei, es um keinen Preis so, ohne Fuge und dergl., der Welt vorzulegen. Die Herren Troupenas autorisierenden Briefe datieren sich leider aber erst aus der neuesten Zeit; somit würde es diesem Verleger schwer fallen, sein schon länger herstammendes Eigentumsrecht nachzuweisen, wenn er nicht darin einen schlagenden Grund dafür aufzustellen glaubte, daß er anführt, wie er dieses Stabat bereits schon bei Gelegenheit der am 12. Dezember 1840 stattgefundenen Todenfeier des

Kaisers Napoleon zur Aufführung im Invaliden-Dome vorgeschlagen habe.

Ein Schrei des Entsetzens und der Entrüstung fuhr durch alle hohen Salons von Paris, als das letztere bekannt wurde. Wie? — rief alles: eine Komposition Rossinis war vorhanden, — sie ward vorgeschlagen, und du, Minister der öffentlichen Angelegenheiten, hast sie zurückgewiesen? Du hast gewagt, uns dafür das heillose Requiem von Mozart aufzubinden? — In der Tat, das Ministerium zitterte, um so mehr, da es seiner ungemeinen Popularität wegen jenen höheren Ständen außerordentlich verhaßt ist; es fürchtete Absetzung, eine Anklage auf Hochverrat, und hielt es daher für angemessen, heimlich auszustreuen, das Stabat mater Rossinis würde zu der Totenfeier des Kaisers gar nicht gepaßt haben, da sich der Text desselben mit ganz andern Dingen befasse, als es sich hier geeignet haben würde, den Manen Napoleons zu hören zu geben, usw. — Daß dies alles nur faule Fische waren, glaubte man bald einzusehen; denn mit Grund wußte man einzuwenden, daß ja kein Mensch diesen lateinischen Text verstehe, und endlich — was käme es hier überhaupt auf Text an, wenn Rossinis erhabene Melodien von den entzückendsten Sängern der Welt gesungen werden sollten? —

Der Kampf der Parteien um das verhängnisvolle Stabat mater wütet nun aber um so heftiger fort, als es sich noch um die zu erwartenden Rossinischen Fugen handelt. Endlich also soll diese geheimnisvolle Kompositionsgattung auch für die Salons der hohen Dilettanten zutrittsfähig gemacht werden! Endlich werden sie also erfahren, was denn eigentlich an diesem närrischen Zeuge ist, das ihnen in Mozarts Requiem den Kopf so verdrehte! Endlich werden sie sich also auch rühmen dürfen, Fugen zu singen, und diese Fugen werden so reizend und liebenswürdig sein, so delikat, so verhauchend! Und diese Kontrapünktchen — sie werden nun gar erst alles närrisch machen, — sie werden aussehen wie Brüsseler Spitzen und duften wie Patchouli! — Wie? — und ohne diese Fugen, ohne diese Kontrapünktchen sollen wir das Stabat haben? Welche Schändlichkeit! Nein, wir wollen warten, bis Herr Troupenas die Fugen bekommt. — Himmel! — da kommt aber das Stabat schon aus Deutschland an! Fertig, geheftet, im gelben Umschlage! — Auch da gibt es Verleger, welche teures Backwerk dafür an Rossini

versendet haben zu behaupten! Die Verwirrung soll denn kein Ende haben? Spanien, Frankreich, Deutschland schlagen sich um dieses Stabat: — Prozeß! Kampf! Tumult! Revolution! Entsetzen! —

Da entschließt sich Herr Schlesinger, einen freundlichen Strahl in die Nacht der Verwirrung hinauszusenden: er publiziert einen Walzer Rossinis. Alles streift die düsteren Falten von der Stirn, — die Augen erglänzen von Freude, — die Lippen lächeln: ach, welch' schöner Walzer! — Da kommt das Schicksal: — Herr Troupenas legt Beschlag auf den freundlichen Strahl! Das entsetzliche Wort: Eigentumsrecht — grollt durch die kaum beruhigten Lüfte. Prozeß! Prozeß! Von neuem Prozeß! Da wird Geld genommen, um die besten Advokaten zu bezahlen, um Dokumente herbeizuschaffen, um Kaution zu stellen. — — — Oh, ihr närrischen Leute, habt ihr denn euer Geld nicht lieber? Ich kenne jemand, der euch für fünf Franken fünf Walzer macht, von denen jeder besser ist als jener armselige des reichen Meisters!

Paris, den 12. Dezember 1841.

* * *

Mit dem Vorstehenden beschließe ich die Mitteilung von Aufsätzen aus der Hinterlassenschaft meines Freundes, obgleich sich manches Besondere noch darunter vorfindet, was im heutigen feuilletonistischen Sinne vielleicht nicht ununterhaltend erscheinen dürfte. Hierunter befanden sich nämlich verschiedene Berichte aus Paris, deren leichtfertige Abfassung mir nur daraus erklärlich wurde, daß ich in ihnen Versuche zu erkennen glauben mußte, auf welche mein armer Freund sich einließ, um von irgend einem deutschen Journale durch amüsante Beiträge sich Subsidien zu verschaffen. Ob ihm dies zu seiner Zeit gelungen sein mag, weiß Gott! Gewiß ist nur, daß eine bittere Empfindung mich davon abhielt, die aus dieser Not entstandenen Korrespondenzartikel hier einer näher beachtenden Nachwelt mitzuteilen.

Friede sei seiner reinen Seele!

Über die Ouvertüre.

Den Theaterstücken ging früher ein Prolog voraus: es scheint daß man es für zu gewagt hielt, die Zuschauer mit einem Schlage von den Eindrücken des Alltaglebens abzuleiten, und vor die Erscheinung einer idealen Welt zu versetzen; wogegen es klug dünken mußte, diese Versetzung durch eine Einleitung zu bewerkstelligen, welche vermöge ihres Charakters der neuen Kunstsphäre bereits verwandt war. Dieser Prolog wendete sich an die Einbildungskraft der Zuschauer, erbat die Mitwirkung derselben zur Ermöglichung der beabsichtigten Täuschung und fügte eine kurze Erzählung der als vorausgehend zu denkenden, sowie eine Übersicht der nun vorzuführenden Handlung hinzu. Als man, wie es in der Oper geschah, das Stück ganz in Musik setzte, hätte man folgerichtig diese Prologe ebenfalls singen lassen sollen; man führte dagegen zur Eröffnung ein nur vom Orchester auszuführendes Musikstück ein, welches dem ursprünglichen Sinne des Prologes insofern nicht entsprechen konnte, als in jener ersten Zeit die reine Instrumentalmusik noch viel zu wenig entwickelt war, um solch' eine Aufgabe charakteristisch zu lösen. Diese Musikstücke schienen dem Publikum nichts anderes haben sagen zu wollen, als daß heute gesungen werde. Wäre für diese Beschaffenheit der früheren Ouvertüre nicht eben der ganz nahe liegende Erklärungsgrund der Unfähigkeit der damaligen Instrumentalmusik vorhanden, so dürfte man vielleicht annehmen, daß der alte Prolog nicht nachgeahmt werden sollte, weil man seine nüchterne und undramatische Tendenz erkannte; so bleibt

es nur gewiß, daß die Ouvertüre ebenfalls bloß zu einem konventionellen Mittel des Überganges benutzt, nicht aber bereits als ein wirkliches charakteristisches Vorspiel des Dramas angesehen wurde. Es galt schon als Fortschritt, als man nur dazu gelangte, den allgemeinsten Charakter des Stückes, ob dieser traurig oder lustig sei, durch die Ouvertüre anzudeuten; wie wenig im übrigen diese musikalischen Einleitungen als wirkliche Vorbereitungen zu der nötigen Stimmung bedeuten konnten, ersieht man z. B. an der Ouvertüre Händels zu seinem „Messias", deren Autor wir uns als sehr unfähig denken müßten, wenn wir annehmen wollten, er habe bei der Abfassung dieses Tonstückes wirklich eine Einleitung zu seinem Werke im neueren Sinne beabsichtigt. Die freie Entwicklung der Ouvertüre als spezifisch charakteristisches Tonstück war eben jenen Tonsetzern noch verwehrt, welche für die längere Ausdehnung eines reinen Instrumentalsatzes lediglich auf die Anwendung der kontrapunktischen Kunst angewiesen waren; die „Fuge", welche vermöge ihrer komplizierten Ausbildung ihnen hierfür einzig zu Gebote stand, mußte auch für das Oratorium und die Oper als Prolog aushelfen, und der Zuhörer mochte dann aus „Dux" und „Comes", Verlängerung und Verkürzung, Umstellung und Engführung sich die gehörige Stimmung selbst zurecht bringen.

Die große Unergiebigkeit dieser Form scheint den Tonsetzern das Bedürfnis der Anwendung und Ausbildung der aus verschiedenen Typen zusammengestellten „Symphonie" eingegeben zu haben. Zwei schneller bewegte Tonsätze wurden hier durch einen langsameren von sanftem Ausdrucke unterbrochen, womit denn wenigstens die entgegengesetzten Hauptcharaktere des Dramas in einer Weise sich ausdrücken konnten, daß sie überhaupt merklich wurden. Es bedurfte nur des Genies eines Mozart, um in dieser Form sofort ein mustergiltiges Meisterwerk zu bilden, wie wir dieses in seiner Symphonie zu der „Entführung aus dem Serail" vor uns haben; es ist unmöglich, dieses Tonstück lebenvoll im Theater aufgeführt zu hören, ohne sofort mit größter Bestimmtheit auf den Charakter des von ihm eingeleiteten Dramas schließen zu müssen. Dennoch besteht in dieser Auseinanderhaltung der drei Teile, deren jedem ein, durch das verschiedene Tempo vorgezeichneter, besonderer Charakter zugeteilt ist, noch eine gewisse Unbeholfenheit, und es handelte sich darum,

die isolierten charakteristischen Teile in der Weise zu verschmelzen, daß sie ein einziges ununterbrochenes Tonstück bildeten, dessen Bewegung gerade durch die Kontraste jener verschiedenen, charakteristischen Motive aufrecht erhalten werden sollte.

Die Schöpfer dieser vollkommenen Ouvertürenform waren Gluck und Mozart.

Gluck selbst begnügte sich noch häufig mit dem bloßen Einleitungsstücke der älteren Form, mit welchem er eigentlich, wie in der „Iphigenia in Tauris", nur zu der ersten Szene der Oper hinüberführte, zu welcher dieses musikalische Vorspiel dann allerdings in einem meistens sehr glücklichen Verhältnisse stand. Trotzdem der Meister auch in den glücklichsten Fällen diesen Charakter einer Einleitung in die erste Szene, demnach ohne selbständigen Abschluß des Tonstückes als solchen, für die Ouvertüre beibehielt wußte er endlich doch schon diesem Instrumentalsatze den Charakter der ganzen folgenden dramatischen Handlung einzuprägen. Glucks vollendetstes Meisterwerk dieser Art ist die Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis". In mächtigen Zügen zeichnet hier der Meister den Hauptgedanken des Dramas mit einer fast ersichtlichen Deutlichkeit. Wir werden auf dieses herrliche Werk zurückkommen, um an ihm diejenige Form der Ouvertüre nachzuweisen, welche für die vorzüglichste zu halten sein dürfte.

Nach Gluck war es Mozart, welcher der Ouvertüre ihre wahre Bedeutung gab. Ohne peinlich das ausdrücken zu wollen, was die Musik nie ausdrücken kann und soll, nämlich die Einzelnheiten und Verwicklungen der Handlung selbst, wie sie der frühere Prolog auseinanderzusetzen bemüht war, erfaßte er mit dem Blicke des wahren Dichters den leitenden Hauptgedanken des Dramas, entkleidete ihn von allem Nebensächlichen und Zufälligen des tatsächlichen Ereignisses, um ihn als musikalisch verklärtes Gebilde, als in Tönen personifizierte Leidenschaft, jenem Gedanken als rechtfertigendes Gegenbild hinzustellen, in welchem dieser, und somit die dramatische Handlung selbst, eine dem Gefühle verständliche Erklärung gewann. Andrerseits entstand so ein ganz selbständiges Tonstück, gleichviel ob es sich in seiner äußerlichen Fassung an die erste Szene der Oper anschloß. Den meisten seiner Ouvertüren gab jedoch Mozart auch den vollständigen musikalischen Schluß, wie denen zur „Zauberflöte", „Figaro" und „Titus", so daß es uns verwundern könnte, daß er

diesen der allerbedeutendsten, der zu „Don Juan", versagte, wenn wir nicht andrerseits gerade in dem wunderbar ergreifenden Übergange der letzten Takte dieser Ouvertüre in die erste Szene einen ganz besonders tiefsinnigen Abschluß eben des einleitenden Tonstückes zu einem „Don Juan" erkennen müßten.

Die so von Gluck und Mozart geschaffene Ouvertüre ward das Eigentum Cherubinis und Beethovens. Während Cherubini im ganzen dem überkommenen Typus treu blieb, entfernte sich schließlich Beethoven in einem allerkühnsten Sinne von ihm. Die Ouvertüren des ersteren sind poetische Skizzen des Hauptgedankens des Dramas, nach seinen allgemeinsten Zügen erfaßt und in gedrängter Einheit und Deutlichkeit musikalisch wiedergegeben; an seiner Ouvertüre zum „Wasserträger" ersehen wir jedoch, wie selbst die Entscheidung des drängenden Ganges der Handlung in dieser Form sich ausdrücken konnte, ohne daß dadurch die Einheit der künstlerischen Fassung beeinträchtigt wurde. Beethovens Ouvertüre zu „Fidelio" (in E dur) ist dieser zum „Wasserträger" unverkennbar verwandt, wie überhaupt die beiden Meister auch in den bezüglichen Opern sich am nächsten berühren. Daß aber von den so gezogenen und eingehaltenen Grenzen das ungestüme Genie Beethovens in Wahrheit sich beengt fühlte, erkennt man deutlich in mehreren seiner anderen Ouvertüren, und vor allem in der zu „Leonore". Beethoven, der nie die ihm entsprechende Veranlassung zur Entfaltung seiner ungeheuren dramatischen Instinkte gewann, scheint sich hier dafür entschädigt haben zu wollen, indem er sich mit der ganzen Wucht seines Genies auf dieses seiner Willkür freigegebene Feld der Ouvertüre warf, um in eigenster Weise sich aus reinen Tongebilden sein gewolltes Drama zu schaffen, welches er nun, von allen den kleinen Zutaten des ängstlichen Theaterstückmachers losgelöst, aus seinem riesenhaft vergrößerten Kerne neu hervorwachsen ließ. Man kann dieser wunderbaren Ouvertüre zu „Leonore" keinen andern Entstehungsgrund zusprechen: fern davon, nur eine musikalische Einleitung zu dem Drame zu geben, führt sie uns dieses bereits vollständiger und ergreifender vor, als es in der nachfolgenden gebrochenen Handlung geschieht. Dies Werk ist nicht mehr eine Ouvertüre, sondern das gewaltigste Drama selbst.

Nach Beethovens und Cherubinis Vorbildern entwarf

Weber seine Ouvertüre, und obwohl er sich nicht auf die schwindelnde Höhe wagte, die Beethoven mit seiner „Leonoren"-Ouvertüre einnahm, verfolgte er doch mit Glück die dramatische Tendenz, ohne sich je in den Abweg peinlicher Ausmalerei des wertloseren Zubehörs der Handlung zu verirren. Selbst da, wo er durch seine phantasievolle Erfindungsgabe sich bestimmen ließ, mehr beiläufige Motive in seine musikalische Schilderung aufzunehmen, als der von ihm eigens zugelassenen Form der Ouvertüre zuträglich sein konnte, verstand er es doch immer wenigstens, die dramatische Einheit seiner Konzeption zu wahren, so daß man ihm die Erfindung einer neuen Gattung, der der „dramatischen Phantasie", zusprechen kann, von welcher die Ouvertüre zu „Oberon" eines der schönsten Erzeugnisse ist. Dieses Tonstück ist von sehr wichtigem Einfluß auf die Richtung der neueren Komponisten geworden; Weber hat damit einen Schritt getan, der bei dem wahrhaft dichterischen Schwunge seiner musikalischen Erfindung, wie wir dies sahen, nur einen glänzenden Erfolg erzielen konnte. Dennoch kann man nicht leugnen, daß die Selbständigkeit der rein musikalischen Produktion durch die Unterordnung unter einen dramatischen Gedanken leiden muß, sobald dieser Gedanke nicht nach einem großen, dem Geiste der Musik zuführenden, Zuge erfaßt wird, wogegen der Tonsetzer, wenn er die Einzelnheiten der Handlung selbst schildern will, sein dramatisches Thema nicht ausführen kann, ohne seine musikalische Arbeit zu zerbröckeln. Da ich hierauf zurückzukommen beabsichtige, begnüge ich mich für jetzt mit der Bemerkung, daß die zuletzt bezeichnete Manier notwendig zu einem Verfalle führte, und immer mehr der Klasse von Tonstücken sich zuneigte, welche mit dem Namen „Potpourri" bezeichnet werden.

Die Geschichte dieses Potpourris beginnt, in einem gewissen Sinne, mit der Ouvertüre zur „Vestalin" von Spontini: welche glänzenden und schönen Eigenschaften man diesem interessanten Tonstücke auch zuerkennen muß, so finden sich doch in ihm bereits die Spuren jener leichten und oberflächlichen Manier in der Ausführung der Ouvertüre, welche die vorherrschende der meisten Opernkomponisten unsrer Zeit geworden ist. Um den dramatischen Gang einer Oper im voraus zu zeichnen, handelte es sich nicht mehr darum, ein neues, künstlerisch in sich abgeschlossenes, musikalisch konzipiertes Gegenbild zu geben, sondern man

las hier und dort die einzelnen Effektstellen der Oper, weniger um ihrer Wichtigkeit, als ihrer Gefälligkeit willen, zusammen, und reihte sie in banaler Aufeinanderfolge sich Glied um Glied an. Dies war ein Arrangement, wie es nachträglich von Potpourrifabrikanten oft noch viel überraschender und effektvoller aus den Motiven derselben Oper verfertigt wurde. Sehr bewundert wird die Ouvertüre zu „Guillaume Tell" von Rossini, wie selbst auch die zu „Zampa" von Herold, offenbar, weil das Publikum hier sehr amüsiert wird, und wohl auch, namentlich in der ersteren, originelle Erfindung unleugbar sich bewährt: eine wahrhaft künstlerische Idee ist da aber nicht mehr vorhanden, und der Geschichte der Kunst gehören solche Erscheinungen nicht mehr an, wohl aber der der theatralischen Gefallsucht. —

Nachdem wir so auf die Entwicklung der Ouvertüre einen Überblick geworfen, und die glänzendsten Erzeugnisse dieser Gattung von Tonstücken uns zurückgerufen haben, verbleibt uns die Frage, welcher Art der Auffassung und Ausführung wir als der geeignetsten und somit richtigsten den Vorzug geben sollen. Wollen wir den Anschein der Exklusivität vermeiden, so ist hier auf eine sehr bestimmte Antwort nicht leicht. Zwei unerreichbare Meisterwerke liegen uns vor, welchen wir die gleiche Erhabenheit der Intention wie der Ausführung zuerkennen müssen, deren unmittelbare Konzeption und Behandlung dennoch vollständig verschieden sind. Ich meine die Ouvertüren zu „Don Juan" und zu „Leonore". In der ersteren ist der leitende Gedanke des Dramas in zwei Hauptzügen gegeben; ihre Erfindung, sowie ihre Bewegung, gehört ganz unverkennbar einzig dem Bereiche der Musik an. Eine leidenschaftliche Erregtheit des Übermutes steht im Konflikt mit einer furchtbar bedrohenden Übermacht, welcher jene zu unterliegen bestimmt scheint: hätte Mozart noch den schrecklichen Abschluß des dramatischen Süjets hinzugefügt, so fehlte dem Tonwerke nichts, um als ein vollständig Ganzes, als ein Drama für sich betrachtet zu werden; aber der Meister läßt den Ausgang des Kampfes nur ahnen: in dem wundervollen Übergange zur ersten Szene läßt er die feindlichen Elemente wie unter einem höheren Willen sich beugen, nur ein klagender Seufzer weht über die Kampfstätte dahin. So faßlich und klar der tragische Hauptgedanke der Oper sich in dieser Ouvertüre ausspricht, so findet sich in dem musikalischen Gewebe doch nicht eine

einzige Stelle, welche irgendwie in eine unmittelbare Beziehung zu dem Gange der Handlung zu bringen wäre; wir müßten denn die der Geisterszene entnommene Einleitung in diesem Sinne beachten wollen, welcher wir für diesen Fall jedoch umgekehrt erst am Ende der Ouvertüre zu begegnen haben sollten. Dagegen ist das eigentliche Hauptstück der Ouvertüre frei von jeder Reminiszenz der Oper, und, während den Zuhörer nur die rein musikalische Ausarbeitung der Themen fesselt, wohnt seine geistige Empfindung den Wechselfällen eines erbitterten Ringkampfes bei, den er wiederum doch nie als dramatische Handlung vor sich entwickelt zu sehen erwartet.

Gerade hierin liegt nun aber die gründliche Verschiedenheit dieser Ouvertüre von der zu „Leonore", weil wir bei Anhörung der letzteren uns der gewaltigen Angst nicht erwehren können, mit welcher wir dem Gange einer wirklich vor uns sich begebenden, ergreifenden Handlung zusehen. In diesem mächtigen Tonstücke hat Beethoven, wie zuvor gesagt, ein musikalisches Drama gegeben, ein, auf Veranlassung eines Theaterstücks geschaffenes, Drama für sich, nicht etwa nur die einfache Skizze des Hauptgedankens desselben, oder gar bloß eine vorbereitende Einleitung zur szenischen Aktion: allerdings aber ein Drama im idealsten Sinne. Das Verfahren des Meisters hierbei läßt uns, soweit wir es verfolgen können, erraten, welche tief innere Nötigung ihn für die Konzeption dieser riesenhaften Ouvertüre bestimmte: ihm handelte es sich darum, die *eine* erhabene Handlung, welche im dramatischen Süjet, um dieses auszufüllen, durch kleinliche Details geschwächt und aufgehalten wird, in ihre edle Einheit zusammenzudrängen, um dagegen ihre ideale neue Bewegung nur aus ihren innersten Antrieben genährt sich vorzuführen. Dies ist die Tat eines mächtig liebenden Herzens, welches, von einem erhabenen Entschlusse hingerissen, von der Sehnsucht erfaßt ist, als Engel des Heils in die Höhle des Todes hinabzusteigen. Der eine Gedanke durchdringt das ganze Werk: es ist die Freiheit, die ein Lichtengel jauchzend der leidenden Menschheit zuführt. Wir sind in einen finstern Kerker versetzt, kein Strahl des Tagesscheines dringt zu uns! das schreckliche Schweigen der Nacht unterbricht einzig das Stöhnen, das Seufzen der Seele, die aus ihren Tiefen nach Freiheit, Freiheit verlangt. Wie aus einer Spalte, durch welche das letzte Sonnenlicht zu dringen scheint, senkt sich

ein sehnsüchtiger Blick herab: es ist der Blick des Engels, dem die reine Luft göttlicher Freiheit zur Last wird, sobald er sie nicht mit euch, die ihr im tiefen Abgrunde eingeschlossen seid, atmen kann. Da faßt er einen begeisterten Entschluß, den Entschluß, alle Schranken niederzureißen, die euch vom Himmelslichte trennen: hoch und höher, und immer mächtiger schwillt die Seele von dem göttlichen Entschlusse; es ist die Heilssendung zur Erlösung der Welt. Doch dieser Engel ist nur ein liebendes Weib, seine Kraft die schwache des leidenden Menschen selbst: es kämpft mit den feindlichen Hemmnissen wie mit der eigenen Schwäche, und droht zu erliegen. Doch die übermenschliche Idee, wie sie die Seele immer neu durchleuchtet, verleiht endlich auch die übermenschliche Kraft: eine letzte äußerste, ungeheure Anstrengung, und die letzte Schranke fällt, der letzte Stein wird fortgewälzt: mit mächtigstem Strahlen dringt das Sonnenlicht in den Kerker: Freiheit! Freiheit! jauchzt die Erlöserin; Freiheit! göttliche Freiheit! ruft der Erlöste.

Dies ist die Leonoren-Ouvertüre, wie sie Beethoven dichtete. Hier ist alles von einem rastlosen dramatischen Fortschreiten belebt, von dem sehnsüchtigen Gedanken der Ausführung eines ungeheuren Entschlusses.

Doch dieses Werk ist durchaus einzig in seiner Art, und darf, wie wir dies schon erwähnten, nicht mehr eine Ouvertüre genannt werden, sobald wir unter dieser Benennung ein Tonstück verstehen, welches dazu bestimmt sein soll, vor dem Beginne eines Dramas, zur Vorbereitung auf den bloßen Charakter der Handlung, ausgeführt zu werden. Da wir andrerseits das musikalische Kunstwerk nicht im allgemeinen, sondern die wahre Bestimmung der Ouvertüre im besondern betrachten wollten, so kann diese zu „Leonore" nicht als Vorbild hingestellt werden, denn sie bietet, wie in allzu feuriger Vorausnahme, das ganze bereits in sich abgeschlossene Drama, woraus es sich ergeben muß, daß sie entweder vom Zuhörer nicht verstanden oder irrig aufgefaßt wird, sobald diesem nicht etwa die ganze Handlung schon zum voraus bekannt ist, oder aber, wird sie vollkommen verstanden, so schwächt sie unzweifelhaft den Genuß am darauffolgenden explizierten dramatischen Kunstwerke selbst.

Lassen wir daher dieses ungeheure Tonwerk beiseite, und kehren wir zu der Ouvertüre zu „Don Juan" zurück. Hier fanden

wir den Umriß des leitenden Gedankens des Dramas in rein musikalischer, nicht aber in dramatischer Gestaltung ausgeführt. Erklären wir ohne Anstand diese Art der Auffassung und Behandlung für solche Tonsätze als die geeignetste, und zwar vor allem schon aus dem Grunde, weil hierdurch der Musiker sich jeder Veranlassung entzieht, die Grenzen seiner besondern Kunst zu überschreiten, d. h. seine Freiheit zu opfern. Aber der Musiker erreicht auch hiermit am sichersten den allgemein künstlerischen Zweck der Ouvertüre, welche immer nur ein idealer Prolog sein, und als solcher uns einzig in die höhere Sphäre versetzen soll, in welcher wir uns auf das Drama vorbereiten. Hiermit soll aber keineswegs gesagt sein, daß die musikalisch konzipierte Idee des Dramas nicht zum allerbestimmtesten Ausdruck und Abschluß gebracht werden sollte; im Gegenteil soll die Ouvertüre als musikalisches Kunstwerk ein volles Ganzes bilden.

In diesem Sinne können wir für die Ouvertüre auf kein deutlicheres und schöneres Vorbild verweisen, als auf die zu „Iphigenia in Aulis“ von Gluck, und versuchen wir es daher, an diesem Werke im besonderen das zu zeigen, was wir nach allem Erkannten für das beste Verfahren bei der Konzeption einer Ouvertüre ansehen müssen.

Wiederum, wie in der Ouvertüre zu „Don Juan“, ist es hier der Kampf, oder mindestens die Entgegenstellung zweier sich feindlicher Elemente, was die Bewegung des Stückes hervorbringt. Die Handlung der „Iphigenia“ selbst schließt diese beiden Elemente in sich. Das Heer der griechischen Helden ist in der Absicht einer großen gemeinschaftlichen Unternehmung versammelt: einzig von dem Gedanken der Ausführung desselben beseelt, verschwindet jedes menschliche Interesse vor diesem einzigen Interesse der ungeheuren Masse. Diesem stellt sich nun das eine besondere Interesse der Erhaltung eines menschlichen Lebens, die Rettung einer zarten Jungfrau entgegen. Mit welcher charakteristischen Deutlichkeit und Wahrheit hat nun Gluck diese beiden Gegensätze musikalisch gleichsam personifiziert! In welch’ erhabenem Verhältnisse hat er diese beiden gemessen und sich in der Weise gegenübergestellt, daß einzig schon in dieser Entgegenstellung der Widerstreit, und demzufolge die Bewegung gegeben ist! Sogleich erkennt man an der ungeheuren Wucht des im Unisono ehern daher schreitenden Hauptmotivs die in einem

einzigen Interesse vereinigte Masse, während sofort in dem folgenden Thema das jenem entgegenstehende andre Interesse des leidenden zarten Individuums uns mitleidvoll stimmt. Das fortgesetzt durch diesen einzigen Kontrast sich bewegende Tonstück gibt uns unmittelbar die große Idee der griechischen Tragödie, indem es uns abwechselnd mit Schrecken und Mitleid erfüllt. So gelangen wir in die erhaben aufgeregte Stimmung, die uns auf ein Drama vorbereitet, dessen höchste Bedeutung sie uns im voraus enthüllt, und dadurch uns anleitet, die folgende Handlung selbst nach dieser Bedeutung zu verstehen.

Möge dieses herrliche Beispiel zukünftig als Regel für die Auffassung der Ouvertüre dienen, und zugleich für immer dartun, wie sehr eine großartige Einfachheit in der Wahl der musikalischen Motive es dem Musiker ermöglicht, das schnellste und deutlichste Verständnis seiner noch so ungewöhnlichen Intentionen hervorzurufen. Wie schwierig, ja wie unmöglich wäre selbst Gluck der gleiche Erfolg gewesen, hätte er zwischen die so sprechenden Hauptmotive seiner Ouvertüre, für die Bezeichnung dieses oder jenes Vorganges im Drama, noch allerhand Nebenmotive gestellt und verarbeitet, welche hier verschwunden wären, oder gar die Aufmerksamkeit des musikalischen Zuhörers abgelenkt und zerstreut hätten. Trotz dieser Einfachheit in der Anwendung der Mittel, um eine längere Bewegung zu unterhalten, ist dem beziehungsvollen Anteile des Dramas an der Entwicklung des musikalischen Hauptgedankens in der Ouvertüre immer noch ein weiter Spielraum unverwehrt. Allerdings kann es sich hierbei nicht um eine Bewegung handeln, wie sie nur die dramatische Aktion bietet, sondern nur um eine solche, wie sie im Wesen der Instrumentalmusik liegt. Zwei in einem Tonsatze zusammengestellte musikalische Themen lassen in ihrer Bewegung immer eine gewisse Neigung, ein Streben nach einer Kulmination erkennen; eine Konklusion erscheint zu unsrer Beruhigung dann unerläßlich, denn unsre Empfindung verlangt danach, für die eine oder die andre Stimmung sich gänzlich zu entscheiden. Da nun ein ähnlicher Kampf der Prinzipien dem Leben eines Dramas erst seine höhere Bedeutung gibt, so widerstrebt es den unverfälschtesten Wirkungsmitteln der Musik keineswegs, jenem ihr eigenen Widerstreite der Tonmotive einen der dramatischen Tendenz nicht minder ähnlichen Abschluß zu geben.

Von dem Gefühle hiervon bestimmt, verfuhren Cherubini, Beethoven und Weber bei der Konzeption ihrer meisten Ouvertüren; in derjenigen zum „Wasserträger“ ist diese Krisis mit größter Bestimmtheit gegeben; die Ouvertüren zu „Fidelio“, „Egmont“, „Coriolan“, sowie die zum „Freischütz“ drücken die Entscheidung eines heftigen Kampfes klar und sicher aus. Der Punkt der Berührung mit dem dramatischen Süjet würde demnach in dem Charakter der beiden Hauptthemen, sowie in der Bewegung liegen, in welche diese die musikalische Ausarbeitung versetzt. Diese Ausarbeitung würde andrerseits aber immer der rein musikalischen Bedeutung der Themen entspringen müssen; nie dürfte sie sich auf den Gang der Ereignisse im Drama selbst beziehen, weil ein solches Verfahren in unbefriedigender Weise alsbald den einzig wirksamen Charakter eines Tonstücks aufheben würde.

Die höchste Aufgabe bestünde bei dieser Auffassung der Ouvertüre demnach darin, daß mit den eigentlichen Mitteln der selbständigen Musik die charakteristische Idee des Dramas wiedergegeben und zu einem Abschluß geführt würde, welcher der Lösung der Aufgabe des szenischen Spiels vorahnungsvoll entspräche. Hierfür wird der Tonsetzer sehr glücklich verfahren, wenn er den charakteristischen Motiven seiner Ouvertüre selbst gewisse melismische oder rhythmische Züge, welche in der dramatischen Handlung selbst von Bedeutung werden, einwebt; diese Bedeutung dürfte für die Handlung selbst aber darauf beruhen, daß sie hier nicht zufällig eingestreut seien, sondern mit entscheidender Wichtigkeit einträten und gewissermaßen als Merkmale zur Orientierung auf einem spezifischen Terrain menschlicher Handlungen schon der Ouvertüre ein individuelles Gepräge verleihen. Natürlich müssen diese Züge an sich rein musikalischer Natur sein, daher solche, welche aus der Klangwelt beziehungsvoll sich in das menschliche Leben erstrecken, wofür ich als vortreffliche Beispiele die Posaunenstöße der Priester in der „Zauberflöte“, das Trompetensignal in „Leonore“, und den Ruf des Zauberhornes in „Oberon“ anführe. Diese in der Ouvertüre bereits verwendeten musikalischen Motive aus der Oper dienen hier, an der entscheidenden Stelle angewendet, als wirkliche Berührungspunkte der dramatischen mit der musikalischen Bewegung und vermitteln somit eine glückliche Individualisierung des Tonstücks,

welches immerhin doch berechnet ist, einem besonderen dramatischen Süjet als Stimmung gebende Einleitung vorauszugehen.

Stellen wir nun fest, daß die Ausarbeitung rein musikalischer Elemente in der Ouvertüre mit der dramatischen Idee so weit zusammenfallen soll, daß selbst der Abschluß der musikalischen Bewegung der Entscheidung der szenischen Handlung entspreche, so fragt es sich dann, ob die eigentliche Entwicklung des Dramas, oder die Wechselfälle im Schicksale der Hauptpersonen selbst einen unmittelbaren Einfluß auf die Konzeption der Ouvertüre, vor allem auf die Eigentümlichkeit des Schlusses derselben, ausüben dürfe. Gewiß möchten wir diesen Einfluß nur sehr bedingungsweise gestatten können; denn wir fanden, daß eine rein musikalische Konzeption sehr wohl die leitenden Grundgedanken des Dramas, nicht aber den individuellen Schicksalslauf einzelner Personen in sich fassen könne. In einem sehr bedeutenden Sinne verfährt der Tonsetzer als Philosoph, welcher nur die Idee der Erscheinungen erfaßt; ihm, wie in Wahrheit ebenfalls auch dem großen Dichter, liegt es somit nur an dem Sieg der Idee, wogegen der tragische Untergang des Helden, persönlich genommen, ihn nicht bekümmert. Von diesem Gesichtspunkte aus hält er sich die Verwickelungen der Einzelschicksale und der sie begleitenden Zufälle fern: er triumphiert, wenn der Held untergeht. Nirgends drückt sich diese erhabenste Auffassung schöner aus als in der Ouvertüre zu „Egmont", dessen Schlußsatz die tragische Idee des Dramas zu ihrer höchsten Würde erhebt, und uns zugleich ein vollendetes Musikstück von hinreißender Gewalt gibt. Hiergegen kenne ich wieder nur eine Ausnahme von größter Prägnanz, welche der soeben festgestellten Ansicht gänzlich zu widersprechen scheint: dies ist die Ouvertüre zu „Coriolan". Betrachten wir dieses gewaltige tragische Werk aber näher, so erklärt sich die verschiedenartige Auffassung des Süjets daraus, daß die tragische Idee hier gänzlich im persönlichen Schicksale des Helden liegt. Ein unversöhnlicher Stolz, eine alles überragende, überkräftige und übermütige Natur kann unsere Teilnahme, unser Mitleiden nur durch ihren Zusammenbruch erregen: diesen uns mit Bangen vorausfühlen, endlich mit Schrecken eintreten sehen zu lassen, war das unvergleichliche Werk des Meisters. Aber mit dieser Ouvertüre, wie nicht minder mit der zu „Leonore" steht eben Beethoven einzig

und durchaus unnachahmbar da: die Belehrungen, die wir Schöpfungen von solch' hoher Originalität zu entnehmen vermögen, können für uns nur dann fruchtbringend werden, wenn wir sie mit den von andern großen Meistern uns hinterlassenen Lehren verbinden. In dem Dreigestirn Gluck, Mozart und Beethoven besitzen wir den Leitstern, dessen reines Licht uns stets auch auf den verwirrendsten Pfaden der Kunst richtig leuchten wird; wer nur einen von ihnen sich aber zum ausschließlichen Leitstern erwählen wollte, würde gewiß in die Irre geraten, aus der nur Einer je siegreich hervorging, nämlich jener eine, Unnachahmliche.

Der Freischütz in Paris.

(1841.)

1.

„Der Freischütz“.

An das Pariser Publikum.

Inmitten jener böhmischen Wälder, so alt wie die Welt, liegt die „Wolfsschlucht“, von welcher die Sage sich bis zu dem dreißigjährigen Kriege, der die letzten Spuren deutscher Herrlichkeit zertrümmerte, lebendig erhielt, nun aber, wie so vieles ahnungsvolle Gedenken, im Volke erstarb. Schon damals kannten die meisten die geheimnisvolle Schlucht nur vom Hörensagen: es hieß nämlich, dieser oder jener Jäger sei einmal durch wilde, unwegsame Waldeseinöden, auf unbekannten Pfaden und in unbestimmbarer Richtung irrend, ohne zu wissen wie, an den Saum der Wolfsschlucht geraten. Dieser erzählte dann grauenvolle Dinge, die er dort hinabblickend gewahrt, vor denen sich der Zuhörer bekreuzte und dem Heiligen zum Schutze gegen Verirrung in jene Gegend empfahl. Schon beim Herannahen hatte der Jäger ein seltsames Geräusch vernommen; dumpfes Ächzen und Stöhnen durchwehte, bei voller Windstille, das breite Geäst der alten Tannen, welche von selbst ihre schwarzen Häupter hin und her bewegten. Am Saume angelangt, blickte er dann in einen Abgrund, auf dessen Tiefe sein Auge nicht dringen konnte: Felsen-

risse ragten da empor in der Gestalt menschlicher Glieder und scheußslich verzerrter Gesichter; daneben Haufen schwarzer Steine von der Form riesiger Kröten und Eidechsen; in größerer Tiefe schienen diese Steine lebendig; sie bewegten sich, krochen und rollten in schweren, wüsten Massen dahin; der Boden unter ihnen war aber nicht mehr zu unterscheiden. Nur fahle Nebel stiegen unaufhörlich von dort herauf und verbreiteten Pestgestank, hie und da zerteilten sich diese, und entfalteten sich in breiten Streifen, welche die Form menschlicher Wesen mit krampfhaft verzerrten Gesichtszügen annahmen. Inmitten aller dieser Gräuel saß auf einem faulen Baumstamm eine ungeheure Eule, in der Tagesruhe erstarrt; ihr gegenüber ein dunkles Felsentor, dessen Eingang zwei aus Schlange, Kröte und Eidechse grauenhaft gebildete Ungeheuer bewachten. Diese, wie alles von scheinbarem Leben beseelte, was der Abgrund barg, lagen wie im Todesschlafe, und was sich zu bewegen schien, dünkte nur die Bewegung des tief Träumenden; so daß es schrecklich dem Jäger ahnte, wie all' dies Gezücht wohl erst um Mitternacht sich beleben möchte.

Aber mehr noch als das, was er sah, erfüllte ihn, was er hörte, mit Grausen. Ein Sturmwind, der nichts bewegte, und dessen Wehen er selbst nicht fühlte, heulte über die Schlucht dahin, hielt plötzlich, wie sich selbst belauschend, inne, um in verstärkter Wut wieder loszubrechen. Gräßliche Klagerufe drangen dann von unten herauf: dann entschwebte dem Schlunde der Tiefe ein Schwarm unzähliger Raubvögel, erhob sich wie eine schwarze Decke über die Schlucht, und senkte sich so wieder in die Nacht zurück. Ihr Gekreisch klang dem Jäger wie das Stöhnen Verdammter und zerriß sein Herz mit nie empfundenem Schmerz: nie hatte er diesen Schrei gehört, gegen den das Gekrächze des Raben ihm Nachtigallengesang dünkte. Und nun wieder — schwieg alles: jede Bewegung erstarrte; nur im tiefen Grunde schien es schwer zu kriechen, und die Eule schlug wie im Traume einmal mit den Flügeln. —

Der unerschrockenste, mit dem nächtlichen Waldesgrausen wohlbekannte Jäger floh, von unsäglicher Angst getrieben, wie ein scheues Reh davon, und ohne der Pfade zu achten, rannte er auf das Geratewohl dem ersten Weiler, der ersten Hütte zu, um nur einem menschlichen Wesen zu begegenen, dem er das grausenhaft Erlebte erzählen konnte, das in Worte zu fassen ihm

doch nie gelingen wollte. Wie vor dieser Erinnerung sich bewahren? —

Glücklich der Jüngling, der im Herzen eine fromme, treue Liebe trägt: sie allein mag jenes Grauen, dem er sich verfallen dünkt, verscheuchen! Ist nicht die Geliebte sein Schutzgeist, der Gnadenengel, der ihm überall folgt, in ihm strahlt, und über sein inneres Leben den Frieden und die Heiterkeit verbreitet? Seitdem er liebt, ist er nicht mehr der rauhe, unerbittliche Jäger, der beim Abschlachten des Wildes sich am Blute berauschte; sein Mädchen hat ihn das Göttliche der Schöpfung zu erkennen und die geheimnisvoll aus der Waldstille zu ihm redenden Stimmen zu vernehmen gelehrt. Jetzt fühlt er sich oft vom Mitleid ergriffen, wenn leicht und zierlich das Reh durch die Gebüsche hüpft; dann erfüllt er mit widerwilligem Zagen seine Berufspflicht, und er kann weinen, wenn er die Träne im Auge des gemordeten edlen Wildes zu seinen Füßen gewahrt.

Und doch muß er das rauhe Waidwerk lieben; denn seiner Geschicklichkeit als Jäger und Tüchtigkeit als Schütze verdankt er es, um die Hand seiner Geliebten werben zu dürfen. Die Tochter des Försters kann nur dem Nachfolger im Amte des Vaters angehören: um sich die Erbförsterei zu erwerben, muß ihm aber am Hochzeitstage der „Probeschuß" glücken; erweist er sich da nicht als sicher treffender Schütze, verfehlt er das Ziel, so verlor er mit der Försterei die Braut. Nun hat er sich zu stählen: hart und fest muß ihm das Herz stehen, soll ihm der Blick nicht schwanken, die Hand nicht beben. — Doch je näher die Zeit der Entscheidung heranrückt, um so feindseliger scheint ihm das Glück zu werden. Bis dahin der geschickteste Schütze, geschieht es ihm jetzt, daß er tagelang die Wälder durchstreift, ohne die mindeste Beute heimbringen zu können. Welcher Unstern verfolgt ihn? Wäre es das Mitleid mit dem ihm so zutraulich gewordenen Wilde des Waldes, das ihm Auge und Hand schwächte, warum schießt er dann fehl, wenn er auf einen jener Raubvögel zielt, für die er in keiner Weise Mitgefühl hat? Warum gar verfehlt er das Ziel beim Scheibenschießen, wenn es gilt, der Geliebten ein gewonnenes Band heimzubringen, um ihr die bange Sorge zu verscheuchen? Der alte Förster schüttelt den Kopf; die Besorgnis der Braut wächst mit jedem Tage: unser Jäger schleicht durch die Wälder, finsteren Gedanken preis-

gegeben. Er sinnt seinem Mißgeschicke nach und will es ergründen. Dann dämmert in ihm die Erinnerung an den Tag auf, wo sein Verhängnis ihn an den Saum der Wolfsschlucht führte: das stöhnende Ächzen in den Tannenzweigen, das scheußliche Gekrächze des nächtigen Vogelschwarmes will ihm von neuem die Sinne verwirren. Er glaubt sich einer höllischen Macht verfallen, die, eifersüchtig auf sein Glück, ihm sein Verderben geschworen. Und alles, was er vom „wilden Jäger" und seiner Jagd gehört, kommt ihm nun in den Sinn. Dies war ein höllisches Durcheinander von Jägern, Pferden, Hunden und Hirschen, das in ungesegneter Zeit um Mitternacht über die Wälder dahinzog. Wehe dem, der sich auf dem Wege fand! Das menschliche Herz war zu schwach, dem Eindrucke dieses Getöses von Waffengeklirr, schrecklichem Waidgebrüll, Hörnerrufen, Hundegebell und Pferdegewieher zu widerstehen: wer der wilden Jagd begegnet war, starb fast immer kurze Zeit darauf. Der junge Jäger entsann sich auch von dem Anführer der luftigen Meute gehört zu haben: ein zur Hölle verdammter gottloser Jagdfürst, der nun als böser Geist „Samiel" darauf auszieht, unter getreuen Jägern für seine nächtlichen Fahrten anzuwerben. Zwar verlacht sein Jagdgeselle, wenn unser Jüngling hierüber mit ihm verkehrt, die Sage vom wilden Jäger als eine Alfanzerei: doch gerade dieser wilde, tückische Bursch ist es, der ihm selbst ein ahnungsvolles Grauen erweckt. In der Tat ist dieser schon von Samiel geworben: er weiß von geheimen Mitteln, von magischen Einwirkungen, Dank deren man seines Schusses gewiß werden könne. Dieser sagte ihm, wenn man um eine gewisse Stunde an einem bestimmten Orte sich einstelle, könne man durch leicht vorgenommene Beschwörungen Geister bannen und sich dienstpflichtig machen; wolle er ihm hierbei folgen, so verspräche er ihm Kugeln zu verschaffen, die das fernste Ziel ganz nach Willen träfen: dies wären „Freikugeln" und wer sie gebrauche, sei ein „Freischütz".

Starr verwundert hatte der Jüngling gelauscht. Sollte er nicht an die Einwirkung unsichtbarer Geister glauben, wenn er bedachte, wie er, früher der beste Schütze, seiner Büchse, die bis dahin nie seinem Augenziele versagt hatte, jetzt nicht mehr vertrauen durfte? Schon ist der Friede seiner Seele getrübt; in ihm schwanken Glauben und Hoffen. Der Tag der Entscheidung

naht; sein Schicksal, sonst in seiner Hand, ist feindlichen Mächten anheimgefallen: sie muß er mit ihren eigenen Waffen besiegen. Er ist entschlossen: wo soll er sich zum Kugelgießen einstellen? In der Wolfsschlucht. — In der Wolfsschlucht? — um Mitternacht? — Die Haare sträuben sich ihm; denn nun begreift er alles. Er weiß aber auch, daß ihm kein Ausweg mehr bleibt: die Hölle hat ihn doch gewonnen, gewinnt er morgen nicht die Braut: ihr entsagen? Unmöglich! Nur sein Mut kann ihn retten, und — Mut hat er. So sagt er zu. — Noch einmal kehrt er am späten Abend im Försterhause ein: bleich, mit düsterem Glanz im Auge, tritt er zur Geliebten. Der Anblick des frommen, reinen Mädchens beruhigt ihn heute nicht mehr; ihr Gottvertrauen weht ihn wie Hohn an: wer hilft ihm, die Braut zu gewinnen? Sanft zittert das Laub um das einsame Haus; die Gespielin sucht das bekümmerte Paar zu erheitern: er starrt wild brütend in die Nacht hinaus. Die Geliebte umschlingt ihn; ihr zartes Flüstern wird ihm von dem grausigen Ächzen in jenen schwarzen Tannen übertäubt, das er immer wieder vernimmt, das ihn wie mit der Stimme der Todesangst im eigenen Herzen zu sich ruft. Da reißt er sich aus den Armen der furchtbar bangenden Braut: sie zu besitzen, ist er bereit, das Heil seiner Seele daran zu wagen. — So stürmt er hinaus: mit wunderbarer Sicherheit hält er die ungekannte Richtung ein; ihm scheint sich der Pfad zu erhellen, der ihn dahin führt, an die Schlucht des Grausens, wo sein Gefährte schon das finstere Werk vorbereitet hat. Vergebens erscheint ihm der warnende Geist seiner Mutter; das Bild der Braut, die er morgen verlieren muß, wenn er jetzt schwankt, treibt ihn vorwärts; er steigt in die Schlucht hinab und tritt in den Kreis des Höllenbeschwörers. Und die Hölle gehorcht: was dem Jünglinge damals ahnte, als er der Schlucht am Tage nahte, jetzt erfüllt es sich um Mitternacht. Alles erwacht aus dem Todesschlafe! Alles belebt sich, wirbelt und reckt sich; das Geheul wird zum Gebrüll, das Stöhnen zum Tosen; tausend Fratzen umgrinsen den Zauberkreis. Hier heißt es: nicht weichen, sonst sind wir verloren! Da braust die wilde Jagd über seinem Haupte dahin: ihm schwinden die Sinne; bewußtlos stürzt er zu Boden. Wie er wieder erwachte? —

In dieser Nacht wurden sieben Freikugeln gegossen: sechs von ihnen treffen unfehlbar jedes beliebige Ziel; die siebente aber

gehört dem, der jene sechs segnete, und diese nun lenken wird, wie ihm beliebt. Die beiden Schützen teilen: drei dem Kugelgießer, vier dem Brautwerber. Der Fürst ist zur Anordnung des Probeschusses eingetroffen: im Wetteifer um seine Gunst vergeuden die Freischützen beim vorausgehenden Lustjagen ihre Kugeln; es ist die siebente, welche der Bräutigam, der nun stets wieder fehlt, sich zum entscheidenden letzten Schusse aufhebt. Für diesen wird ihm eine, gerade aufflatternde Taube als Ziel angewiesen: er drückt ab, und seine Geliebte, die soeben, von den Brautjungfern geleitet, durch die Gebüsche sich zudrängt, liegt getroffen in ihrem Blute. Samiel hatte sich bezahlt gemacht: wird er den jungen Jäger für seine wilde Jagd erworben haben, den jetzt die Nacht des Wahnsinns umfaßt? —

So die Sage vom „Freischützen". Sie scheint das Gedicht jener böhmischen Wälder selbst zu sein, deren düster feierlicher Anblick uns sofort begreifen läßt, daß der vereinzelt hier lebende Mensch sich einer dämonischen Naturmacht, wenn nicht verfallen, doch unlösbar unterworfen glaubte. Und hierin liegt gerade der spezifisch deutsche Charakter dieser und ähnlicher Sagen begründet: dieser ist von der umgebenden Natur so stark vorgezeichnet, daß ihr die Bildung der dämonischen Vorstellung zuzuschreiben ist, welche bei andern, von dem gleichen Natureinfluß losgelösten Völkern, mehr der Beschaffenheit der Gesellschaft und der sie beherrschenden religiösen, gewissermaßen metaphysischen Ansichten entspringt. Wenngleich grauenhaft, gestaltet sich diese Vorstellung hier nicht eigentlich grausam: die Wehmut bricht durch den Schauer hindurch, und die Klage über das verlorene Paradies des Naturlebens weiß den Schrecken über die Rache der verlassenen Mutter zu mildern. Dies ist eben deutsche Art. Überall sonst sehen wir den Teufel unter die Menschen sich begeben, Hexen und Zauberer von sich besessen machen, sie dann willkürlich dem Scheiterhaufen preisgeben oder vom Tode retten; selbst als Familienvater sehen wir ihn erscheinen, und mit bedenklicher Zärtlichkeit seinen Sohn beschützen. Doch selbst der roheste Bauer glaubt dem heutzutage nicht mehr, weil diese Begebenheiten zu platt in das konventionelle Leben gesetzt sind, in welchem sie doch ganz gewiß nicht mehr vorkommen: hingegen ist glücklicherweise der geheimnisvolle Verkehr des menschlichen Herzens mit der es umgebenden eigenartigen Natur noch nicht

aufgehoben; denn in ihrem beredten Schweigen spricht diese heute noch zu jenem ganz so wie vor tausend Jahren, und das, was es ihm in altersgrauer Zeit erzählte, versteht er heute noch so gut wie damals. Und so wird diese Natursage das ewig unerschöpfliche Element des Dichters für den Verkehr mit seinem Volke.

Einzig aber aus diesem Volke, welches die Sage des „Freischützen" erfand und noch heute von ihr sich angezogen fühlt, konnte ein geistvoller Tondichter darauf verfallen, auf einer ihr entnommenen dramatischen Grundlage ein großes musikalisches Werk auszuführen. Verstand er den Grundton des ihm vorgelegten populären Gedichtes richtig, und fühlte er sich mächtig, das hier durch eine charakteristische Handlung Angedeutete durch seine Töne in das volle mystische Leben zu rufen, so wußte er auch, daß er von den geheimnisvollen Klängen seiner Ouvertüre an bis zu der urkindlichen Weise des „Jungfernkranzes" von seinem Volke wiederum durchaus verstanden werden würde. Und in der Tat, indem er die heimische alte Volkssage verherrlichte, sicherte sich der Künstler einen beispiellosen Erfolg. In der Bewunderung der Klänge dieser reinen und tiefen Elegie vereinigten sich seine Landsleute vom Norden und vom Süden, von dem Anhänger der „Kritik der reinen Vernunft" Kants, bis zu den Lesern des Wiener „Modejournals". Es lallte der Berliner Philosoph: „Wir winden dir den Jungfernkranz"; der Polizeidirektor wiederholte mit Begeisterung: „Durch die Wälder, durch die Auen"; während der Hoflakay mit heiserer Stimme: „Was gleicht wohl auf Erden" sang; und ich entsinne mich als Kind auf einen recht diabolischen Ausdruck in Gebärde und Stimme für den gehörigen rauhen Vortrag des „Hier im ird'schen Jammertal" studiert zu haben. Der österreichische Grenadier marschierte nach dem Jägerchor, Fürst Metternich tanzte nach dem Ländler der böhmischen Bauern, und die Jenaer Studenten sangen ihren Professoren den Spottchor vor. Die verschiedensten Richtungen des politischen Lebens traten hier in einen gemeinsamen Punkt zusammen: von einem Ende Deutschlands zum andern wurde der „Freischütz" gehört, gesungen, getanzt.

Und auch ihr, Spaziergänger im Boulogner Wäldchen, ihr habt euch die Klänge des „Freischützen" geträllert: die Leierkästen ließen in den Straßen den Jägerchor ertönen; die komische Oper hat den Jungfernkranz nicht verschmäht, und die entzückende Arie:

„Wie nahte mir der Schlummer?“ hat wiederholentlich die Zuhörerschaft eurer Salons bezaubert. — Aber, versteht ihr wohl, was ihr singt? — Ich bezweifle es sehr. Worauf sich mein Zweifel gründet, ist aber schwer zu sagen, gewiß nicht minder schwer, als diese euch so fremdartige deutsche Natur zu erklären, aus welcher jene Klänge hervorgingen, und fast würde ich glauben, wieder beim „Walde“ anfangen zu müssen, den ihr aber eben nicht kennt. Das „Bois“ ist etwas ganz anderes, fast ebenso verschieden, wie eure „Rêverie“ von unsrer Empfindsamkeit. Wir sind wirklich ein sonderbares Volk: „Durch die Wälder, durch die Auen“ rührt uns zu Tränen, während wir trockenen Auges statt auf ein gemeinsames Vaterland auf vierunddreißig Fürstentümer um uns blicken. Die ihr eigentlich nur in Begeisterung geratet, wenn es „la France“ gilt, euch muß dies gewiß eine rechte Schwäche dünken; aber gerade diese Schwäche müßtet ihr teilen, wenn ihr das „Durch die Wälder, durch die Auen“ recht verstehen wolltet; denn es ist ganz dieselbe Schwäche, der ihr diese wundervolle Partitur des „Freischütz“ verdankt, welche ihr nun ganz genau euch vorführen lassen wollt, gewiß in der Absicht, ihn so kennen zu lernen, wie ihr ihn eben doch unmöglich kennen lernen könntet. Ihr wollt dazu Paris und seine Gewohnheiten nicht um eines Haares Breite verlassen: dorthin soll er kommen, und sich euch vorstellen; ihr ermutigt ihn dabei, sich recht ungeniert zu benehmen, ganz wie zu Hause zu tun; denn ihr wollt ihn wirklich hören und sehen, wie er ist, nicht mehr im Kostüme des „Robin des bois“, sondern ehrlich und treuherzig, etwa wie den „Postillon von Lonjumeau“. So sagt ihr. Aber dies alles soll in der „Académie royale de musique“ vorgehen, und dieses würdevolle Institut hat Satzungen, welche dem armen Freischützen die Ungeniertheit sehr erschweren müssen. Da steht geschrieben: du sollst tanzen! Das tut er nicht; denn er ist viel zu schwermütig und läßt die Bauern mit ihren Mädeln für sich in die Schenke walzen. Dann heißt es: du sollst nicht sprechen, sondern Rezitativ singen: da ist aber ein Dialog von allervollständigster Naivetät. Alles gut: aber vom Ballettanzen und Rezitativsingen könnt ihr ihn nicht frei machen, denn er soll sich ja eben in der „großen Oper“ präsentieren. — Es gäbe wohl ein einfaches Mittel, der Verlegenheit zu entgehen, und dieses wäre: dem herrlichen Werk zu Liebe einmal eine

Ausnahme zu gestatten, aber ihr werdet dieses Mittel nicht anweneden, denn ihr seid nur dann frei, wenn ihr es sein wollt; und hier wollt ihr es leider nicht sein. Ihr habt von der „Wolfsschlucht" und einem Teufel „Samiel" gehört, und sogleich sind euch die Maschinerien der großen Oper in den Sinn gekommen: das übrige ist euch nichts. Ihr brauchtet Ballett und Rezitativ, und ihr habt den eigentümlichsten eurer Komponisten auserkoren, die Musik dazu zu machen. Daß ihr gerade diesen wähltet, ehrt euch, und es beweist, daß ihr unser Meisterwerk zu schätzen wißt. Ich kenne keinen einzigen der jetzt lebenden französischen Tonsetzer, welcher so gut als der Autor der „Symphonie fantastique" die Partitur des „Freischütz" verstünde, und so befähigt wäre, wie er, sie, wenn dies nötig, zu ergänzen. Er ist ein genialer Mann, und keiner erkennt wohl besser, als ich, die unwiderstehliche Kraft seines poetischen Schwunges; er besitzt eine gewissenhafte Überzeugung, die ihn einzig der gebieterischen Eingebung seines Talentes folgen läßt, und es offenbart sich in jeder seiner Symphonien die innere Notwendigkeit, welcher der Autor sich nicht entziehen konnte. — Aber gerade in Anbetracht der eminenten Befähigung des Herrn Berlioz lege ich ihm vertrauensvoll meine Bemerkungen über seine Arbeit vor.

Die Partitur des „Freischütz" ist ein vollkommenes, sowohl dem Gedanken als der Form nach, in allen seinen Teilen wohl gegliedertes Ganzes. Das Mindeste davon auslassen, heißt das nicht das Werk des Meisters verstümmeln oder entstellen? Handelt es sich hier etwa darum, eine in der Kindheit der Kunst entstandene Partitur den Bedürfnissen unsrer Zeit entsprechend herzurichten, und ein Werk umzuschaffen, das sein erster Autor aus Unkenntnis der technischen Mittel, über welche wir heutzutage verfügen, nicht genügend entwickelt hätte? Ein jeder weiß, daß hiervon nicht die Rede sein kann; und mit Entrüstung würde Herr Berlioz einen Vorschlag dieser Art zurückweisen. Nein, es handelt sich darum, ein vollendetes, eigentümliches Werk in Einklang mit äußeren, ihm fremdartigen Anforderungen zu bringen. Und wie? Eine durch zwanzigjährige Erfolge geweihte Partitur, zugunsten welcher die königliche Akademie der Musik von ihren sonst so strengen Gesetzen, welche fremde Werke von ihrem Repertoire ausschließen, diesmal abweichen will, um an einem der glänzendsten Triumphe, die je ein Stück auf irgend

welchem Theater gefeiert, ihrerseits auch teilzunehmen, eine solche Partitur könnte gewisse Regeln des Herkommens und der Routine nicht bezwingen? Und man dürfte nicht verlangen, daß sie in ihrer ursprünglichen, einen so wesentlichen Teil ihrer Eigentümlichkeit ausmachenden Form erscheine? So heißt aber doch das Opfer, das man fordert? Oder glaubt ihr, daß ich mich täusche? Meint ihr, daß die nachträglich von euch hinzugefügten Ballette und Rezitative die Physiognomie des Weberschen Werkes nicht entstellen werden? Wenn ihr einen naiven, oft witzig heitern Dialog durch ein Rezitativ ersetzt, welches im Munde der Sänger stets schleppend wird, glaubt ihr nicht, daß ihr den Charakter von freimütiger Herzlichkeit verwischen werdet, der die Szenen der böhmischen Bauern beseelt? Müssen nicht notwendigerweise die traulichen Plaudereien der beiden Mädchen im einsamen Forsthause ihre Frische und Wahrhaftigkeit einbüßen? Und, so glücklich auch diese Rezitative erfunden sein können, so kunstvoll sie mit der allgemeinen Färbung des Werkes harmonieren dürften, sie werden nichtsdestoweniger die Symmetrie desselben zerstören. Es ist offenbar, daß der deutsche Komponist beständig den Dialog berücksichtigt hat: die Gesangstücke sind wenig umfangreich: diese müssen durch die hinzuzufügenden riesigen Rezitative vollständig erdrückt werden, notwendig an Sinn, und folglich an Wirkung verlieren.

In diesem Drama, wo das Lied einen tiefen Sinn und so wichtige Bedeutung hat, werdet ihr keines jener rauschenden Ensemblestücke, jener betäubenden Finales, an welche euch eure großen Opern gewöhnt haben, finden. In der „Stummen", in den „Hugenotten", in der „Jüdin", ist es notwendig, daß die Zwischensätze der Stücke, der bedeutenden Dimensionen der letzteren wegen, durch Rezitative ausgefüllt seien; hier würde der Dialog kleinlich, albern und durchaus einer Parodie ähnlich erscheinen. Wie seltsam wäre es in der Tat, wenn plötzlich, zwischen dem großen Duett und dem Finale des zweiten Aktes der „Stummen", Masaniello zu reden begänne; und wenn, nach dem Ensemblestücke des vierten Aktes der „Hugenotten", Raoul und Valentine durch einen Dialog, und wäre er auch von noch so gewählter Diktion, sich zu dem folgenden großen Duett vorbereiteten! Gewiß; und mit Recht würde euch dies verletzen. Nun, was für diese Opern von großer Ausdehnung eine ästhetische

Notwendigkeit ist, müßte aus dem entgegengesetzten Grunde für den „Freischütz", dessen Gesangstücke von weit geringerem Umfange sind, durchaus verderblich werden. Hierbei sehe ich voraus, daß, wo immer die durch Dialog gegebenen Situationen den dramatischen Akzent erfordern, Herr Berlioz seiner reichen Phantasie den Zügel schießen lassen wird; ich ahne den Ausdruck düsterer Energie, den er der Szene geben wird, in welcher Kaspar seinen jungen Freund mit seinen dämonischen Schlingen zu umstricken sucht, indem er ihn drängt, die Freikugel zu versuchen, und, um ihn für das Banner der Hölle anzuwerben, die furchtbaren Fragen an ihn richtet: „Feiger! Glaubst du, diese Schuld laste nicht schon auf dir? Glaubst du, dieser Adler sei dir geschenkt?" Ich bin dessen sicher, daß bei dieser Stelle tobender Beifall die prächtigen Einfälle des Herrn Berlioz belohnen wird; nicht minder überzeugt bin ich aber auch, daß nach diesem Rezitative Kaspars drastisch kurze Arie am Schlusse dieses Aktes als ein nicht sonderlich zu beachtendes Musikstück vorübergehen wird.

So werdet ihr etwas durchaus Neues, wenn ihr wollt, Wunderbares haben; und wir, die wir den „Freischützen" kennen und zu seinem Verständnisse keiner ergänzenden Rezitative bedürfen, wir werden mit Vergnügen die Werke des Herrn Berlioz um eine neue Schöpfung bereichert sehen, bezweifeln aber, daß man hiermit euch unsern „Freischütz" verstehen lehrte. Ihr werdet euch an einer abwechselnd anmutigen und dämonischen Musik ergötzen, die euren Ohren zusagen, oder auch euch schaurig ergreifen wird; ihr werdet in bewunderungswürdiger Vollkommenheit Lieder vorgetragen hören, die man euch bis dahin nur mittelmäßig vorsang; eine schöne dramatische Deklamation wird euch korrekt von einem Gesangstück zum andern geleiten; und doch werdet ihr mit Verdruß die Abwesenheit vieler Dinge empfinden, die ihr nun einmal gewöhnt seid, und die ihr schwerlich entbehren möchtet. Die Zubereitung, mit welcher man Webers Werk umgeben haben wird, kann und muß einzig in euch das Bedürfnis neuer Sinneserregungen wach rufen, und zwar eben dasjenige Bedürfnis, welchem die mit jener Zubereitung gewöhnlich euch vorgeführten Werke richtig entsprechen; allein eure Erwartung wird sich getäuscht finden, denn gerade dieses Werk wurde in ganz andrer Absicht, und keineswegs, um den An-

forderungen der königlichen Akademie der Musik zu genügen, von seinem Autor geschaffen. Da, wo auf unsren Bühnen fünf Musikanten vor einer Wirtshaustüre Fidel und Horn zur Hand nehmen, und einige tüchtige Burschen ihre drallen Mädel im Kreise herumdrehen, da werdet ihr plötzlich die choreographischen Berühmtheiten des Tages vor euch sich entfalten sehen; da erblickt ihr den lächelnden Entrechatschläger, der gestern noch in seinem schönen goldfarbigen Gewande einherstolzierte, die eleganten Sylphiden eine nach der andern in seinen Armen empfangen; vergebens werden diese letzteren ihr Möglichstes tun, um euch böhmische Bauerntänze zu zeigen; ihr werdet beständig die Pirouetten und kunstvollen Sprünge vermissen: jedoch werden sie noch genügend der Art vorbringen, um euch durch die Erinnerung in die gewöhnliche Sphäre eurer Genüsse zu versetzen; sie werden euch die glänzenden Werke eurer berühmten Autoren zurückrufen, an denen ihr euch so oft berauschet, und zum mindesten werdet ihr ein Stück wie „Guillaume Tell" zu sehen verlangen, wo doch auch Jäger, Hirten und andre, dem Landleben zugehörige schöne Dinge vorkommen. Nach diesen Tänzen werdet ihr aber von allem dem nichts sehen noch hören: in dem ersten Aufzuge habt ihr im ganzen die Arie: „Durch die Wälder, durch die Auen", ein Trinklied von zwanzig Takten, und an der Stelle eines rauschenden Finales die sonderbare musikalische Expektoration eines höllischen Bösewichtes, die ihr unmöglich als eine Arie dahinnehmen werdet. Doch irre ich mich: ihr werdet ganze rezitativische Szenen von so drastischer musikalischer Originalität haben, wie deren, ich bin davon im Voraus überzeugt, wenige geschaffen worden sind; denn ich weiß, wie die geniale Erfindungskraft eures bedeutendsten Instrumentalkomponisten sich angeregt fühlen wird, dem Meistermerke, das er verehrt und bewundert, nur schöne und großartige Einfälle beizufügen: und gerade deshalb — werdet ihr den „Freischütz" nicht kennen lernen, und — wer weiß? — wird vielleicht gar das, was ihr davon hört, in euch den Wunsch ertöten, in seiner naiven primitiven Gestalt ihn überhaupt kennen zu lernen.

Wenn er aber wirklich in seiner Reinheit und Einfalt vor euch erschiene, wenn, anstatt der komplizierten, gespreizten Tänze, die auf eurer Bühne den schlichten Brautzug begleiten werden, ihr nur das kleine, vom Berliner Philosophen, wie ich erzählte,

nachgelallte Liedchen vernähmet, und wenn, statt der prächtigen Rezitative, ihr nur den einfachen Dialog zu hören bekämet, den alle deutschen Studenten auswendig wissen, würdet ihr dann ein wirkliches Verständnis des „Freischütz“ fassen? Würde er bei euch den einstimmigen Beifallsjubel erregen, welchen die „Stumme von Portici“ bei uns hervorrief? Ach! ich bezweifle es sehr; und vielleicht ist der gleiche Zweifel wie eine finstere Wolke durch seinen Geist gezogen, als der Direktor eurer großen Oper Herrn Berlioz beauftragte, den „Freischütz“ mit Ballett und Rezitativen zu versehen. Es ist ein großes Glück, daß gerade Herr Berlioz mit dieser Aufgabe betraut wurde; gewiß hätte, aus Pietät gegen das Werk und seinen Meister, kein deutscher Komponist es gewagt, einen solchen Auftrag zu übernehemen, und in Frankreich steht Herr Berlioz einzig auf der Höhe eines solchen Versuches. Wir haben nun wenigstens die Gewißheit, daß, bis zu der anscheinend geringfügigsten Note, alles respektiert, nichts gestrichen, und genau nur soviel hinzugefügt werden wird, als nötig ist, um den Anforderungen der Gesetze der „großen Oper“ zu genügen, Gesetze, die ihr nun einmal durchaus nicht übergehen zu dürfen glaubt. Und dies ist es gerade, was mir so düstere Ahnungen im bezug auf unsern geliebten „Freischütz“ eingibt. Ach! Wolltet und könntet ihr unsern wahren „Freischütz“ hören und sehen, vielleicht empfändet ihr dann das, was jetzt mich als trübe Besorgnis erfüllt, eurerseits als eine freundliche Ahnung von dem besonderen Wesen des innig beschaulichen Geisteslebens, welches der deutschen Nation wie ein Erbmahl eingeboren ist; ihr würdet euch mit dem stillen Hange befreunden, der den Deutschen aus seinem, fremden Einwirkungen übel und ungeschickt nachgebildeten großstädtischen Wesen, zur Natur hinzieht, in die Waldeinsamkeit lockt, um dort jene wunderbaren Urempfindungen sich immer wieder neu zu erwecken, für die selbst eure Sprache keine Worte hat, die aber jene geheimnisvoll lauten Töne unseres Weber ebenso deutlich kundgeben, als — eure prächtigen Dekorationen und narkotischen Opernkünste sie euch — leider! — notwendig wieder verwischen und unkenntlich machen müssen. Und doch! Versucht es, durch diese sonderbare Dunstatmosphäre hindurch unsern frischen Wälderduft einzuatmen; nur fürchte ich immer, daß im besten Falle die unnatürliche Mischung euch unbehaglich sein wird.

2.

„Le Freischutz“.

Bericht nach Deutschland.

O, mein herrliches deutsches Vaterland, wie muß ich dich lieben, wie muß ich für dich schwärmen, wäre es nur, weil auf deinem Boden der „Freischütz“ entstand! Wie muß ich das deutsche Volk lieben, das den „Freischütz“ liebt, das noch heute an die Wunder der naivsten Sage glaubt, das noch heute, im Mannesalter, die süßen, geheimnisvollen Schauer empfindet, die in seiner Jugend ihm das Herz durchbebten! Ach, du liebenswürdige deutsche Träumerei! Du Schwärmerei vom Walde, vom Abend, von den Sternen, vom Monde, von der Dorfturmglocke, wenn sie sieben Uhr schlägt! Wie ist der glücklich, der euch versteht, der mit euch glauben, fühlen, träumen und schwärmen kann! Wie ist mir wohl, daß ich ein Deutscher bin!

Dies und noch vieles andere, was ich gar nicht aussprechen kann, zuckte mir letzthin wie ein wollüstiger Dolchstoß durch das Herz; ich fühlte eine glühendheiße Wunde, die mir bis in den Kopf drang, statt des Blutes aber — die entzückendsten Tränen fließen machte. Was es war, bei welcher Veranlassung es war, daß ich diesen segenvollen Dolchstoß empfing, das kann ich hier im großen, vortrefflichen Paris niemand sagen; — denn hier gibt es meist nur Franzosen, und die Franzosen sind ein lustiges Volk, voll Spaß und Witz, — sie würden gewiß noch lustiger werden, noch mehr Spaß und noch bessere Witze machen, wenn ich ihnen sagen wollte, was mir jene göttlich wohltätige Wunde schlug.

Ihr aber, meine hochbegabten deutschen Landsleute, werdet nicht lachen; ihr werdet mich verstehen, wenn ich euch sage: — es war bei einer Stelle im „Freischütz“. Die Stelle war es, wo die Bauern ihre Mädel zur Hand genommen hatten und mit ihnen in die Schenke walzten; der bräutliche Jäger blieb allein am Tische im Freien, — er brütete über sein Mißgeschick; — der Abend ward immer dunkler und in der Ferne verklangen die Hörner der Tanzmusik. — Ich weinte, als ich dies sah und hörte, und meine Nachbarn in der Pariser Oper glaubten, es müsse mir

ein großes Unglück passiert sein. Als ich mir die Tränen abgetrocknet hatte, putzte ich meine Augengläser und nahm mir vor, etwas über den „Freischütz" zu schreiben. Die Franzosen sorgten im Laufe der Vorstellung dafür, mir eine Unmasse von Stoff zu meinem projektierten Aufsatze zu liefern; um ihn aber bewältigen zu können, lasset mich, wie es die Franzosen so außerordentlich gern tun, logisch verfahren und deshalb von vorn anfangen. —

Ihr wisset ohne Zweifel zur Genüge, meine beglückten deutschen Landsleute, daß kein Volk der Erde so vollkommen ist, um nicht das gelegentlich anzuerkennende Gute eines andern Volkes dann und wann sich aneignen zu sollen; ihr wisset es und könnet darüber aus Erfahrung sprechen. So kam es denn auch, daß die vollkommenste Nation der Erde — denn alle Weilt weiß, daß die Franzosen sich dafür wenigstens halten — eines Tages Lust bekam, den allgemeinen Völkerbrauch nachzuahmen, um auch einmal zu sehen, was denn eigentlich ihre ehrenwerten Nachbarn zum Austausch für die tausend herrlichen Dinge zu bieten hätten, mit denen sie dieselben jahraus jahrein so reichlich zu beschenken die großmütige Gewohnheit hat. Die Franzosen hatten gehört, daß der „Freischütz" eine vortreffliche Sache sein solle, und beschlossen daher einmal zu erfahren, was daran sei. Sie entsannen sich zwar eines Stückes mit scharmanter Musik, das man ihnen gegen dreihundert mal vorgespielt hatte, und von dem man ihnen sagte, daß es nach jenem „Freischützen" angefertigt sei; man nannte dieses Stück „Robin des bois" und versicherte ihnen, daß dabei die französische Kultur alles Mögliche getan habe, um die Sache logisch und genießbar zu machen. Somit konnten sie aber nicht anders glauben, als daß sie in diesem „Robin des bois" — besonders weil er sehr gefiel — alles, was gut sei, nur auf Rechnung der französischen Kunst zu stellen hätten, daß sie daher eigentlich nur ein französisches Stück mit einem Paar artiger, ausländischer Couplets vermischt gehört und gesehen hatten, und daß ihnen deshalb noch übrig bliebe, das deutsche Nationalprodukt in Wahrheit kennen zu lernen. Im ganzen hatten sie in diesem Glauben nicht Unrecht. Der Direktor der großen Oper, als höchster Repräsentant des französischen Kunstvolkswillens, beschloß daher, den „Freischütz", wie er leibt und lebt, seinen Sängern einstudieren und aufführen zu lassen,

augenscheinlich in der Absicht, den Deutschen zu beweisen, daß man auch in Paris verstünde, gerecht zu sein.

Es gibt zwar noch eine andre Tradition von dieser Pariser Freischützsage: man behauptet nämlich, daß eine einfache Musikhändlerspekulation die poetische Anregung dazu gegeben habe, und daß der umsichtige Direktor um so williger dieser Anregung gefolgt sei, als die Theaterkasse durch die ewigen Fallissements der solidesten französischen Komponisten-Banquierhäuser in einen so dürftigen Zustand geraten war, daß er es für gut hielt, bei einem so wohlakkreditierten Hause, wie der deutsche „Freischütz", eine verzweiflungsvolle Anleihe zu machen. Wie es sich nun auch damit verhalten mag, so durfte es doch natürlich auch bei dieser Gelegenheit nicht an vortrefflichen Phrasen fehlen; es mußte von einer glänzenden Huldigung, die man dem ausländischen Meisterwerke zu bringen für angemessen halte, die Rede sein, — das versteht sich von selbst, und da wir gehalten sind, den Franzosen jedesmal unbedingten Glauben beizumessen, sobald sie ihre schwärmerische Uneigennützigkeit beteuern, so nehmen wir auch gar nicht anders an, als daß es sich wirklich so verhalte. — — Beschlossen ward also, der „Freischütz" solle gegeben werden, wie er ist, hauptsächlich deswegen, weil man die Bearbeitung als „Robin des bois" — das Eigentum der Opéra comique — nicht geben durfte, und weil auf der andern Seite diese Bearbeitung durch ihren außerordentlichen Erfolg bewiesen hatte, daß hinter diesem „Freischützen" etwas Herrliches stecken müsse, nämlich lauter Silber, Gold und Banknoten; der Direktor war entschieden, eine Entdeckungsreise nach diesen vortrefflichen Gegenständen anzutreten, und konstituierte deshalb die Großen seines Reiches als Entdeckungsrat, der ihm helfen sollte, den Schatz zu heben.

Der Entdeckungsrat hielt Sitzung, entdeckte aber vor allen Dingen nur die Schwierigkeiten, den ungeschlachten, ausländischen „Freischützen" für die überaus große Oper assembleefähig zu machen.

Ein großes Übel: — im Text war keine Logik, und noch dazu war er deutsch, so daß ihn kein Mensch, am allerwenigsten ein Franzose, verstehen konnte. Beiden Unannehmlichkeiten entschloß man sich zwar dadurch abzuhelfen, daß man einen Italiener auswählte, um das unlogische deutsche Buch in das

Französische übersetzen zu lassen. Dies war jedenfalls ein glücklicher Einfall; über die Hauptsache aber, wie das Stück heißen sollte, konnten weder Italiener noch Franzosen zustande kommen. „Il franco arciero“ war am Ende zu italienisch, und: „Franc-tireur“ hätte vielleicht ein Deutscher, nimmermehr aber ein Franzose verstanden; somit ergreift man das Auskunftsmittel: „le Freischutz“ zu sagen, wobei man wenigstens den Vorteil hatte, unmöglich mißverstanden zu werden.

Nachdem man sich nun über die Titelfrage vereinigt hatte, und Herr Pacini beauftragt war, das Buch französisch zu übersetzen und es so viel als möglich mit Logik zu versehen, meldeten sich mit majestätischer Hartnäckigkeit die Statuten der großen Oper. Ein zierlicher Riese trat auf und befahl: es werde getanzt! — Alles erschrak, denn soviel man aus der Partitur des „Freischützen“ herausbekommen konnte, war da nirgends eine air de danse zu finden. Es war große Not; kein Mensch wußte, nach welcher Stelle in dieser heillosen Musik man den Mann mit dem goldgelben Atlaskleide und die zwei Damen mit den langen Beinen und den kurzen Röcken tanzen lassen sollte? Unmöglich doch nach dem Takte des gemeinen Ländlers, der ihnen vor der Arie des Max zwischen die Finger kam? Etwa nach dem Jägerchor, oder nach der Arie: „Wie nahte mir der Schlummer“? — Es war zum Verzweifeln! Getanzt mußte aber einmal werden und einen Ballettzusatz mußte der „Freischütz“ erhalten, wenn man sich auch im übrigen vorgenommen hatte, ihn nicht anders zu geben, als wie er ist. Aller Gewissensskrupel ward man sogar überhoben, als man sich besann, daß Weber ja selbst eine „Aufforderung zum Tanze“ geschrieben hatte; wer konnte also etwas dagegen haben, wenn man nach der Aufforderung desselben Meisters tanzte? — Voll Freude umarmte man sich: — die Sache schien in Richtigkeit.

Da trat ein anderes Riesenstatut auf und sprach: — „Ihr sollt nicht sprechen!“ — Der unglückliche Entdeckungsrat hatte rein vergessen, daß die Sänger dieses „Freischützen“ ebensoviel zu sprechen als zu singen haben, und fiel von neuem in Verzweiflung. Alles brütete dumpf und düster vor sich hin; der Direktor frug das Schicksal, was aus der Originalvorstellung des „Freischützen“ werden sollte? Hier war kein Ausweg zu finden; — die Rezitative aus „Euryanthe“ paßten durchaus

nicht, sonst hätte man sich mit ihnen helfen können, wie man sich mit der „Aufforderung zum Tanze" half. Es mußte ein Gewaltstreich gespielt, es mußte aus dem Dialog Rezitativ gemacht werden. — Da sich nicht ebenfalls auch ein Italiener fand, diese Rezitative zu komponieren, da sich ferner die Spanier jetzt äußerst wenig mit Musik abgeben, und die Engländer zu stark mit der Kornbill beschäftigt waren, um an die Komposition von Rezitativen zum deutschen „Freischützen" gehen zu können, so mußte man natürlich einen Franzosen dazu wählen, und da Herr Berlioz schon so viel närrische und exzentrische Musik geschrieben hatte, so konnte dem Glauben des Entdeckungsrates nach niemand geeigneter sein als er, zu diesem närrischen, originellen „Freischützen" noch etwas Musik hinzuzufügen.

Herr Berlioz pries den „Freischützen" glücklich, daß er in seine Hände gefallen war, denn er kannte und liebte ihn, und wußte, daß er unter seiner Arbeit am wenigsten entstellt werden würde. Mit echt künstlerischer Gewissenhaftigkeit nahm er sich vor, nicht eine Note an Webers Partitur zu verändern, nichts auszulassen und nichts hinzuzusetzen, als was der Direktor mit dem Entdeckungsrate für gut befunden hatte, um den tyrannischen Statuten der Oper zu entsprechen. Er fühlte, daß soweit wie möglich dieser Oper dieselbe Ehre erwiesen werden mußte, wie wir sie in Deutschland z. B. dem „Fra Diavolo" und dem „schwarzen Domino" erweisen, die wir ganz in ihrer Originalgestalt geben lassen, ohne Bachsche Fugen und achtstimmige Motetten hinzuzufügen, oder geistreiche Couplets, wie: „So schön und froh, Postillon von Lonjumeau"! — auszulassen.

Trotzdem ich aber somit unsern geliebten „Freischützen" in den besten französischen Händen wußte, konnte ich mich doch nicht enthalten, trüben Ahnungen über das Gelingen des Unternehmens in meinem deutschen Herzen Raum zu geben. Es war mir unmöglich, zu glauben, daß dieselben Franzosen, die kein Mittel in der Welt kannten, unserem „Freischützen" in seiner ursprünglichen Gestalt den Eintritt auf ihrer Bühne zu verschaffen, ihn begreifen und verstehen können würden, wenn er ihnen noch dazu mit entstelltem Äußern zu Gesicht und zu Gehör käme. Ich entschloß mich daher in meinem patriotischen Eifer, dem Pariser Publikum meine Ansicht über das Vorhaben mitzuteilen,

und ließ deshalb einen Aufsatz drucken, in welchem ich mich frei und ohne Scheu aussprach. Vor allem hielt ich es für gut, die Franzosen etwas umständlicher mit dem Wesen und der Sage des Freischützen bekannt zu machen; — ich machte ihnen, so gut wie mir es möglich, begreiflich, was man unter einem „franc-tireur“ zu verstehen habe, was man sich unter „balle franche“ denken solle, was es mit dem Jungfernkranze für eine Bewandtnis habe, kurz — mit allen den Dingen, die bei uns jeder Schulbube aus dem Grunde versteht. Nebenbei wies ich sie auf die böhmischen Wälder und die deutsche Träumerei an, denn ohne Wälder und Träumerei kann sich nun einmal kein Franzose einen Deutschen denken, welcher Umstand gerade hier mir sehr zustatten kam. — Des Ferneren äußerte ich denn aber auch meine Besorgnisse, machte das Publikum auf die schädliche Einwirkung des Tänzers mit dem goldgelben Atlaskleide und den beiden Damen mit den langen Beinen und den kurzen Röcken, — auf die einfache Gestalt des Originalwerkes aufmerksam; vor allem aber bereitete ich sie auf den Übelstand vor, der daraus entstehen würde, daß die vielen kleinen und besonders kurzen Musikstücke der ursprünglichen Oper sich zwischen den Rezitativen verlieren müßten, die notwendigerweise eine unverhältnismäßige Ausdehnung erhalten und somit dem Eindrucke jener Arien und Lieder schaden würden, noch abgerechnet des Nachteils, daß an und für sich der frische, oft naive Dialog des deutschen Buches selbst durch die beste musikalische Behandlung seine Bedeutung und sein Leben aufgeben müsse. — Ich tat somit, was ich für nötig hielt, um unser Nationaleigentum im voraus für den fast unausbleiblichen Fall des Mißlingens des damit angestellten Experimentes zu rechtfertigen.

— Alles stritt gegen meine Ansicht; man gab mir Unrecht und versicherte, ich übertreibe die Originalitätsansprüche für den „Freischützen“. Unglücklicherweise ging aber meine Voraussage fast buchstäblich in Erfüllung. Viele haben mir nach der Vorstellung recht gegeben; andere aber erklärten, unser „Freischütz“ tauge nichts. Ich bin überzeugt, daß diese letzteren unrecht haben; — um ihren entsetzlichen Ausspruch aber zu motivieren, um sich irgend eine Vorstellung davon machen zu können, wie diese Leute auf den Gedanken geraten konnten, zu glauben, der „Freischütz“ tauge nichts, muß man notwendig die Aufführ-

rung desselben auf dem Theater der Académie royale de musique mit angesehen und angehört haben. —

Herrn Berlioz war es nicht möglich gewesen, die ersten Sänger der Oper für die Partien des „Freischützen" zu erhalten; er, das Publikum und der Freischütz selbst mußten sich mit der zweiten Gattung dieser Geschöpfe begnügen, und es genüge hier zu sagen, daß selbst die erste nicht viel taugt. Die Sänger und Sängerinnen der zweiten Gattung sind Kinder der Finsternis und werden sehr oft ausgelacht; jedermann weiß aber, daß dies für das ganze, selbst bei französischen Opern, nicht zuträglich ist; — bei unserem herrlichen „Freischützen" aber, in welchem nun einmal den Franzosen vermöge ihrer nationalen Disposition schon so vieles lächerlich vorkommt, wirkte diese zweite Sängergattung wohl erheiternd, keineswegs aber erhebend. Ich für mein Teil habe viel gelacht, selbst wann die Franzosen ernsthaft blieben; denn als ich endlich zu der Überzeugung kam, daß ich Gott weiß was — nur nicht meinen geliebten „Freischütz" sah, ließ ich alle frommen Skrupel fahren, und lachte toller als irgend einer, ausgenommen am Anfang bei der Stelle, von der ich oben gesagt habe, daß ich dabei weinte.

Im allgemeinen kann man annehmen, daß das ganze Personal der großen Pariser Oper träumte: — daran mochte ich Unglücklicher durch meinen Aufsatz mit Schuld haben, als ich das Publikum auf Wälder und Träumerei anwies. Man hatte, wie es mir schien, meine Andeutung mit einer entsetzlichen Pünktlichkeit verstanden und ausgeführt; — an Wald hatten es die Dekorationsmaler natürlich nicht fehlen lassen, somit schien den Sängern nichts übrig geblieben zu sein, als für ihr Teil sich der Träumerei zu überlassen. Nebenbei weinten sie sehr viel, und Samiel zitterte sogar. Dies Zittern Samiels muß ich notwendig sogleich besprechen, denn es war der Punkt, an dem alle meine Skrupel sich in eine wohltuende Heiterkeit auflösten.

Samiel war ein schlanker Mann von ungefähr fünfundzwanzig Jahren; er trug ein schönes spanisches Kostüm, über das er gelegentlich einen schwarzen Flormantel gelegt hatte. Der Ausdruck seines Gesichts war höchst interessant, wozu ohne Zweifel sein schöner Backenbart viel beitrug; im übrigen war er munter und aufgeweckten Temperaments, und spielte bei Max mit großem Geschick die Rolle eines Pariser Polizeispions. Mit

vorgestrecktem Oberkörper, und dem Finger an dem Munde, nahte er sich in Maxens Arie oft mit zierlicher Vorsicht dem unglücklichen jungen Jäger, wie es schien, um zu verstehen, was er sang, welches übrigens in Wahrheit ein schwer Ding zu erfahren war, da selbst das Publikum trotz der Textbücher nicht selten in Zweifel geriet, ob Max italienisch oder französisch sänge. Einmal, und zwar bei der Stelle, wo Max, um seine verwegene Frage an das Schicksal zu richten, sich dicht an die Lampen des Proszeniums plaziert hatte, war ihm Samiel so nahe auf den Hals gerückt, daß er das mit überschlagender Gewalt ausgestoßene Wort „dieu“ zu verstehen bekam; dies Wort schien aber einen sehr widerwärtigen Eindruck auf ihn hervorgebracht zu haben, denn kaum hatte er es vernommen, so fühlte er sich veranlaßt, eine Zitterszene auszuführen, wie sie mir selbst auf den französischen Theatern noch nicht vorgekommen war. Alle Welt weiß, welche Vollkommenheit die französischen Schauspieler und Schauspielerinnen in der Fertigkeit des Zitterns besitzen; was Samiel jedoch darin leistete, machte alles übrige zum wahren Kinderspiel. — Die Bühne der großen Oper ist, wie man denken wird, sehr tief und breit; somit kann man sich vorstellen, welche Strecke Weges es war, die Samiel von Maxens Stelle an den Lampen der äußersten Linken bis zum Hintergrunde nach der äußersten Rechten unter beständigen Zittern der Hände, der Beine, des Kopfes und des Leibes zurücklegte, nachdem er jenes für ihn so unangenehme Wort gehört hatte. Schon hatte er sich eine ziemliche Zeit hinweggezittert, als er immer erst nur auf der Mitte der Bühne angelangt war; bei der außerordentlichen Anstrengung, die ihm dieses Manöver kosten mußte, war daher zu fürchten, er würde unterliegen, ehe er noch sein Ziel im Hintergrunde erreiche. Auf französischen Bühnen geschieht jedoch nichts ohne Berechnung; auch hier hatte der Regisseur die Abnahme der Kräfte Samiels berechnet, und dem Maschinisten Auftrag gegeben, den wilden Jäger in eine Versenkung hinabzuziehen. Dies geschah denn mit Pünktlichkeit und gerade noch zu rechter Zeit; ein Blitz, der für einen Augenblick an die Stelle Samiels trat, tat das Seinige zur Vollendung des Ganzen, und wir hatten die Beruhigung, annehmen zu dürfen, daß der gottlose Zitterer in seiner unterirdischen Behausung Zeit und Pflege finden werde, um sich von seiner unerhörten Fatigue wieder herzustellen.

Max gab der träumerischen Partie seines Charakters den entschiedenen Vorzug; so zuträglich das im ganzen auch seiner Rolle war, so trieb er doch mitunter das träumerische Vergessen etwas zu weit; oft nämlich vergaß er selbst die Tonart, in welcher das Orchester nach Webers weiser Vorschrift spielte, und intonierte in der Hartnäckigkeit seines Wahnes eine etwas tiefere, wodurch sein Vortrag allerdings einen seltsamen, keineswegs aber wohltuenden Eindruck ausübte. In seiner Arie irrte er daher in trauriger Verwirrung zwischen den „Wäldern und Auen" umher, — man kann sagen, er übertrieb die träumerische Verwirrung sowie seine Herabgestimmtheit.

Sein Kamerad Kaspar war dagegen heiter und unbefangen, trotzdem seine Erscheinung äußerst mystisch wirkte; — zu seinem gutaufgelegten Benehmen stimmte nämlich sein besonders trauriges Gesicht gar nicht, und überdem war nichts melancholischeres zu denken als sein Gang. Der Sänger des Kaspar hatte nämlich bisher die für den Gemeinsinn so außerordentlich zuträgliche Gewohnheit gehabt, im Chore zu singen; da er ungewöhnlich langer Leibesbeschaffenheit ist, so hatte er sich von jeher durch jenes schätzbare Gefühl für allgemeine Gleichheit bewegen lassen, die hervorragende Eigenschaft seiner Gliedmaßen in bessere Harmonie mit dem körperlichen Ensemble seiner Kollegen zu bringen. Ohne große Verdrießlichkeiten konnte er sich aber um seinen Kopf unmöglich kürzen, deshalb zog er vor, die heilsame Verkürzung seines Körpers durch eine besonders gebogene und verschränkte Anwendung seiner Beine zu bewerkstelligen. Unter diesen selbstverläugnerischen Bestrebungen war das Ensemble des Chores, außer da, wo es schlecht war, stets vortrefflich gelungen; auch in der Partie des Kaspar kam die daraus entstandene uneigennützige Angewöhnung unserem Sänger sehr zustatten, denn wie ich bereits erklärte, hielt sie, nebst dem traurigen Kolorit seiner Physiognomie, das für den Charakter dieses düstern Bösewichts äußerst zuträgliche Gegengewicht gegen die angeborene gutmütige Bonhommie des Darstellers aufrecht. Wenigstens erschien dies den Franzosen so, denn so drollig und erheiternd auch der Gang und die Miene Kaspars auf sie wirkte, so waren sie doch überzeugt, daß dies alles so sein müsse, und daß sich der Sänger bemühe, darin auf das Treueste den Anforderungen seiner Rolle zu entsprechen.

Gegen das Ende der Oper wurde ihnen auch klar, daß Kaspar im Bunde mit dem Teufel stehe: — wer hätte auch daran zweifeln können, wenn er die ungewöhnliche und seltsame Todes- oder vielmehr Begräbnisart des gottlosen Burschen mit angesehen? Nachdem nämlich Kaspar durch den seiner Unlogik wegen den Franzosen so unbegreiflichen Schuß getroffen war, hatte er, wie jedermann weiß, noch eine Visite Samiels zu empfangen; der Heillose fluchte, wie es in dieser Situation herkömmlich ist, Gott und aller Welt; da er sich aber so weit vergaß, selbst Samiel mit einem Fluche zu beehren, nahm dieser das so übel, daß er ihn augenblicklich mit sich unter das Theater nahm, wodurch so wohl der Chor, der mit einem Male Kaspar nicht mehr erblickte, als der Fürst, der sich bekanntlich vorgenommen hatte, das Scheusal in die Wolfsschlucht stürzen zu lassen, in peinliche Verlegenheit gerieten. Chor und Fürst zogen sich jedoch mit französischer Geistesgegenwart aus der Affaire, indem sie sich stellten, als ob weiter gar nichts vorgefallen sei; sie ließen der Sache ihr Bewenden, und rächten sich an dem voreiligen Verschwinden Kaspars durch wohlverdiente Schmähungen als Leichenrede.

Überdies war der Fürst und sein Hof wohl dazu gemacht, Respekt einzuflößen; beide waren orientalisch gekleidet, und ihre Kostüme ließen erraten, daß der Fürst über ein außerordentlich ausgedehntes Reich zu herrschen habe. Er selbst, mit einigen Großen seines Reiches, trug türkische Tracht, woraus man ersah, daß er Sultan oder wenigstens Pascha von Ägypten sein müßte; der übrige Teil seines Hofes, sowie die überaus zahlreiche Leibwache, war jedoch chinesisch gekleidet, wodurch deutlich erhellte, daß das Reich ihres Gebieters sich zum mindesten von Konstantinopel bis Peking erstreckte; da aber alles übrige Personal mit auffallender Treue böhmisch gekleidet war, so blieb nichts anderes anzunehmen übrig, als daß der gewaltige Sultan seine Grenzen auch nordwestlich von Konstantinopel bis Prag und Töplitz ausgedehnt habe. Alle Welt weiß aber, daß die Türken selbst in ihrer glänzendsten Eroberungsperiode nie weiter als bis vor Wien vorgedrungen sind, somit müssen wir notwendig des Glaubens sein, daß der Kostümschneider der großen Oper entweder im Besitz besonderer historischer Dokumente sei, die ihn in stand setzen, besser als wir die Eroberungsgeschichte des türkischen Volkes zu kennen, oder daß er willkürlich oder unwillkür-

lich die Geschichte unsres „Freischützen" aus Böhmen nach Ungarn verlegt habe, für welche Vermutung allerdings zwar nicht das unverkennbar böhmische und nicht ungarische Kostüm der Bauern und Jäger, wohl aber die historische Tatsache spricht, daß Ungarn einst unter dem türkischen Sultan stand. Jedenfalls war der Gedanke aber romantisch, gewissermaßen sogar orientalisch; überdies machte es einen guten moralischen Eindruck, als man den Beherrscher aller Muselmänner mit so vorurteilsfreier Vertraulichkeit in echt christlichen Unterhandlungen mit einem Erimiten erblickte; er gab damit allen christlichen Mächten die gute Lehre, mit Muhamedanern und Juden ebenfalls menschlich zu verkehren.

Lassen wir jedoch nun diese Details der Aufführung beiseite; wollte ich alles aufzählen, was im Verlaufe derselben imstande war, meine patriotische Verstimmung in erschütternde Heiterkeit aufzulösen, so hätte ich zwar noch eine starke, jedoch auch ermüdende Aufgabe zu vollbringen. Sei mir daher vergönnt, mich nur noch über das Ganze der Auffassung und Aufführung unsres Pariser „Freischützen" auszusprechen. —

Ich hatte vorher gefürchtet, daß die Rezitative des Herrn Berlioz, außer durch den Übelstand ihrer notwendig zu großen Ausdehnung, besonders auch noch dadurch dem Ganzen schaden würden, daß sich der Komponist derselben von mancher dazu geeigneten Gelegenheit verleiten lassen würde, dem Drange seiner ungestümen Produktionskraft zu folgen, und ihnen dadurch eine zu große Selbständigkeit zu geben. Ich fand bei der Aufführung, — wunderbar, daß ich es sage! — zu meinem B e d a u e r n, daß Herr Berlioz bei der Abfassung der Rezitative von aller ehrgeizigen Absicht vollkommen abgestanden war und sich bemüht hatte, seine Arbeit gänzlich in den Hintergrund zu stellen. Zu meinem B e d a u e r n, sagte ich, habe ich dies gefunden, weil der „Freischütz" bei diesem Verfahren nicht nur, wie es vorauszusehen war, e n t s t e l l t, sondern zugleich g r e n z e n l o s l a n g w e i l i g gemacht worden ist. Dieser Übelstand äußerte sich zumal in dem Eindrucke, den er auf die Franzosen hervorbrachte, für welche Herrn Berlioz' Arbeit am Ende doch einzig berechnet war. Uns Deutschen hätte es allerdings oft ein widerwärtiges, schmerzliches Zucken verursacht, die Beifallsausbrüche des Publikums mit anhören zu müssen, welche ohne Zweifel die Rezitative des

Herrn Berlioz begleitet haben würden, wenn dieser, seine Bescheidenheit beiseite stellend, sich ehrgeizigen Inspirationen überlassen hätte; diese Beifallsausbrüche selbst aber wären dem „Freischützen" im Sinne seiner Pariser Aufführung immerhin zustatten gekommen, — die Franzosen würden sich dabei belebt, und am Ende unsern Landsmann selbst nicht langweilig gefunden haben. Die entgegengesetzte Wirkung aber war das Resultat; für das, was sie dem wahren, frischen Aussehen der romantischen Oper raubten, gaben diese Rezitative keinen Ersatz, und trugen im vollen Maße das Ihrige dazu bei, das Publikum zur Verzweiflung zu bringen, indem sie ihm die schrecklichste aller Qualen, grenzenloses Ennui bereiteten.

Die Art, wie die Rezitative gesungen wurden, vermehrte um einen nicht geringen Teil die auf ihnen lastende Schuld; alle Sänger glaubten, „Norma" oder „Moses" vortragen zu müssen; überall brachten sie Portamentos, Zitternüancen und dergleichen edle Sachen an.

Am peinlichsten trat dies in den Szenen der beiden Mädchen, Agathe und Annchen, hervor. Agathe, die sich durchgehends einbildete, Donizettis „Favorite" mit der gemordeten Unschuld zu sein, weinte deshalb ohne Unterlaß, blickte düster vor sich hin und schreckte mitunter einmal auf; man hatte ihr dazu ein (jedenfalls Original-) böhmisches Bauernkostüm von lauter Atlas und Spitzen angelegt, wogegen Annchen in einem koketten Ballanzuge erschien. Annchen schien einen dunklen Begriff davon zu haben, daß sie einen heiteren Charakter repräsentieren solle; naive Heiterkeit ist aber den französischen Damen so unbekannt, wie den unsern Koketterie. Das törichtste Annchen, das wir auf deutschen Theatern sehen, faßt, wenn sie singt: „Kommt ein schlanker Bursch gegangen", die beiden Enden der Schürze und tänzelt auf Agathe zu; sie nickt mit dem Kopfe, wo es sich hingehört, und schlägt die Augen nieder, wo es erfordert wird. Dies war dem Pariser Annchen aber rein unmöglich; sie zog dagegen vor, vom Anfang bis zum Ende auf einem Flecke stehen zu bleiben und nach der Loge der „Lions" zu kokettieren, womit sie der Charakterisierung des deutschen Mädchens vollkommenes Genüge zu leisten überzeugt war. Die Franzosen fanden dabei nichts besonderes; — ich auch nicht. —

Die Szene, wo das heillose Statut, welches den Sängern

der Pariser Oper zu sprechen verbietet, seinen widerwärtigen Einfluß äußerte, war aber die Wolfsschluchtsszene; alles was Weber hier in diesem Melodrama Kaspar und Max sprechen läßt, mußte hier natürlich gesungen werden, und dadurch eine Dehnung entstehen, die nicht zu ertragen war. Besonders fanden sich die Franzosen darüber empört; ihnen war diese ganze „Höllenküche", wie sie es nannten, ein unbegreiflich albernes Ding; eine so unerhörte Zeit dabei aber noch verschwenden zu sehen, überstieg ihre Geduld. Hätten sie irgend noch etwas Lärmen oder amüsante Erscheinungen dabei gehabt, hätte anstatt der langweiligen Todenköpfe eine Kette von Teufelchen und Sylphiden den Kreis gebildet, — hätte, anstatt daß die faule Eule ihre Flügel hob, eine üppige Tänzerin Röckchen und Beinchen fliegen lassen, oder hätten zum mindesten vorurteilsfreie Nonnen sich mit der Verführung des phlegmatischen jungen Jägers abgegeben, so würden die Pariser am Ende doch gewußt haben, woran sie wären. So aber ereignete sich von alledem nichts, und selbst Kaspar, dem doch hauptsächlich nur an seinem Kugelgießen hätte gelegen sein sollen, empfand bei dem außerordentlichen Mangel an Erscheinungen eine peinliche Ungeduld. Mir ging es nicht besser; denn als ich die verdrießliche Disposition des Publikums um mich her gewahrte, flehte ich im Stillen alle Heiligen an, daß sie den Theatermeister bewegen möchten, irgend einige Fertigkeiten zu produzieren.

Kaspar und ich hatten daher mit unverhohlener Freude gewahrt, daß nach dem Guß der ersten Kugel aus einem der Gebüsche ein unversehenes Geräusch hervorbrach, mit Blitzesschnelle verschwand, leider aber einen sehr unangenehmen Geruch hinterließ. Dieser Anfang war immerhin geeignet, Hoffnungen zu erwecken, die jedoch bei der zweiten Kugel unerfüllt blieben. Erwartungsvoll rief daher Kaspar die dritte Kugel aus; ich teilte seine Spannung, — als abermals nichts geschah; wir schämten uns dieser Untätigkeit Samiels, und verbargen unsre Gesichter. Die vierte Kugel mußte aber gegossen werden und zu unsrer großen Befriedigung sahen wir außer zwei Fledermäusen, die sich über dem Kreise bewegten, mehrere Irrlichter in der Luft tanzen, welche leider durch ihre große Zudringlichkeit den melancholischen Max in Verlegenheit setzten. Die fünfte Kugel ward somit unter glänzenden Aussichten gegossen, denn jetzt oder nie-

mals mußte die wilde Jagd erscheinen. In der Tat, sie ließ nicht warten: — auf einem Berge, sechs Schuh über den Häuptern der beiden Jäger, ließen sich vier nackte Knaben, mystisch erleuchtet, erblicken; sie trugen Bogen und Pfeile, weshalb sie denn allgemein für Amoretten gehalten wurden; sie machten einige Gesten, wie beim Cancantanze, und eilten in die Kulissen. Ungefähr dasselbe taten ein Löwe, ein Wolf und ein Bär, sowie vier andre Knaben, die ebenfalls nackt und mit Bogen und Pfeilen den Weg der wilden Jagd dahin zogen. —

Wie erschütternd nun auch diese Erscheinungen gewirkt hatten, so hätten Kaspar und ich doch gewünscht, daß nach der sechsten Kugel diese Erschütterung fortgesetzt werde; hier hielt aber der Theatermeister eine weise Pause für angemessen, wahrscheinlich um die geängsteten Damen in den Logen sich etwas erholen zu lassen. Als ich erblickte, was nach der siebenten Kugel vorging, sah ich ein, daß diese Pause eine Vorbereitungspause gewesen war, denn ohne sie hätte das nunmehr Folgende unmöglich den berechneten, unheimlichen Effekt hervorbringen können. Auf der Brücke, die über den Wasserfall führte, erschienen nämlich drei Männer mit auffallend schwarzen Mänteln; desgleichen geschah im Vordergrunde, und gerade wo Max stand. Dieser mußte die Gäste jedenfalls für Leichenbitter halten, denn ihr Erscheinen machte einen so verdrießlichen Eindruck auf ihn, daß er nicht umhin konnte, der Länge nach auf den Boden zu stürzen. Somit endigten die Schrecken der Wolfsschlucht*.

Ich sehe, daß ich wiederum in die Aufzählung von Details geraten bin; um mir ein- für allemal den verlockenden Weg dazu abzuschneiden, nehme ich mir daher vor, über die Aufführung des Pariser „Freischützen" gar nichts mehr zu sagen, sondern mich bloß noch mit dem Publikum und seinem Urteile über unser Nationalwerk zu befassen.

Die Pariser sind im Durchschnitt gewöhnt, die Aufführungen

* Es ist leicht einzusehen, daß der Verfasser damals den Charakter der Pariser Großen Oper mißverstand, welchem gemäß diese es unter ihrer Würde hält, sich mit dem zu befassen, was sie „Féeries" nennt, und in die Boulevard-Theater verweist. Ich habe an dieser Sprödigkeit bei Gelegenheit der Aufführung des „Tannhäuser" nicht minder gelitten, als diesmal der „Freischütz" es sich gefallen lassen mußte. D. H.

der großen Oper für untadelhaft anzusehen, denn sie kennen keine Anstalt, wo sie eine Oper besser gegeben sehen könnten; somit konnten sie auch keiner andern Meinung sein, als daß sie selbst den „Freischütz" vollkommen gut und jedenfalls besser, als auf irgend einem Theater Deutschlands, vorgestellt gesehen hätten. Alles, was ihnen daher an diesem „Freischützen" langweilig und albern vorkam, haben sie keineswegs Lust auf Kosten der Darsteller zu setzen, sondern sie sind zu der Überzeugung gekommen, daß das, was für Deutsche ein Meisterwerk sein kann, für sie im ganzen Pfuscherei sei. In dieser Meinung bestätigte sie vor allen Dingen die Erinnerung an „Robin des bois": diese Bearbeitung des „Freischützen" hatte, wie ich bereits zur Genüge erwähnt, unerhörtes Glück gemacht, und da dem Originalwerke diese Ehre nicht gleichfalls zuteil wurde, so ist natürlich alles der Meinung, daß die Umarbeitung unverhältnismäßig besser sei. In der Tat hatte diese den Vorzug, daß darin die entsetzlich langen Rezitative des Herrn Berlioz dem Effekte der Weberschen Musikstücke nicht entgegen wirkten, und außerdem war der Verfasser des „Robin des bois" so glücklich gewesen, Logik in die Handlung des Dramas bringen.

Mit dieser Logik hat es eine wunderbare Bewandtnis. Wie die Franzosen ihre Sprache nach den strengsten Regeln der Logik eingerichtet haben, so verlangen sie auch die Beobachtung derselben bei allem, was in dieser Sprache gesprochen wird. Ich habe Franzosen gehört, denen im übrigen selbst die Aufführung des „Freischützen" großes Vergnügen gemacht hatte, die aber immer auf den einen Punkt der Mißvergnügens zurückkamen, es sei keine Logik darin. Mir war es wirklich in meinem Leben nicht eingefallen, im „Freischützen" logische Forschungen anzustellen, und frug deshalb, was man denn eigentlich bei dieser Gelegenheit darunter verstände? Ich erfuhr denn, daß den logischen Gemütern der Franzosen besonders die Zahl der Teufelskugeln ein großes Ärgernis gab. Warum, — so meinten sie, — sieben Kugeln? Warum dieser unerhörte Luxus? Hatte man nicht mit drei genug? Drei macht eine Zahl, die unter allen Umständen gut zu übersehen und zu verwenden ist. Wie ist es möglich, in einem kurzen Akte die zweckmäßige Verwendung von sieben Kugeln zu bewerkstelligen? Es bedürfte wenigstens fünf ganzer Akte, um Gelegenheit zu haben, dies Problem

mit Klarheit zu lösen, trotzdem man selbst dann immer noch auf die Schwierigkeit stößen müßte, in einem Akte mehrere Kugeln verbrauchen zu lassen. Denn in Wahrheit — das glaubte man einsehen zu müssen — mit solchen Teufelskugeln umzugehen, sei kein Spaß; wie muß es daher nicht aller gesunden Vernunft zuwider sein, wenn zwei Jägerburschen mit so schreiendem Leichtsinn, und so ganz ohne Grund und Ursache, sechs solcher Kugeln an einem schönen Morgen verprassen, da sie noch dazu wissen mußten, daß es mit der siebenten eine unangenehme Bewandtnis habe?

Ingleichen äußerte man sich über die Katastrophe mit unverhaltenem Unwillen. „Wie ist es denkbar“, — warf man ein, — „daß ein Schuß, der auf eine Taube abgeschossen wird, zugleich noch eine Braut scheinbar und einen nichtsnützigen Jäger in Wirklichkeit töten kann? Wir geben zu, daß es eine Möglichkeit sei, ein Schuß könne eine Taube fehlen und einen Menschen treffen, — dergleichen Unglücksfälle kommen leider vor! — Wie aber eine Braut und alle Anwesenden fünf volle Minuten über des Glaubens sein können, sie sei ebenfalls getroffen, — das übersteigt alle Denkbarkeit! Zudem ist dieser Schuß ohne alle dramatische Wahrheit: — wieviel logischer ist es nicht gedacht, wenn der junge Jäger aus Verzweiflung über einen Fehlschuß sich die letzte der Teufelskugeln durch den Kopf jagen will, — die Braut kommt dazu, und will ihm das Pistol wegreißen, — dieses geht aber dabei los, die Kugel fliegt über den Jäger hinaus — Dank dem Eingreifen der Braut — und streckt den in regelrechter Schußlinie hinter ihm plazierten gottlosen Kameraden nieder? Darin wäre dann noch Logik!“

Mir wirbelte der Kopf: — an dergleichen ausgemachte Wahrheiten hatte ich noch nie gedacht, und den „Freischützen“ in seiner Unlogik immer so hingenommen, wie er gerade war. — Da sieht man also, was die Franzosen für außerordentliche Köpfe sind! Sie sehen den „Freischützen“ ein einziges Mal, und wissen sogleich zu beweisen, daß wir Deutschen fünfundzwanzig Jahre in einem gräßlichen Irrwahn über dessen Logik geschmachtet haben! Wir Unglücklichen, die wir von jeher glaubten, ein Schuß, abends um sieben Uhr nach einem Bergadler abgeschossen, könne Ursache sein, daß eine halbe Meile davon ab in einem Jagdschlosse das Bild eines Urgroßvaters von der Wand fällt!

Logik ist die verzehrende Passion der Franzosen, und so richten sie denn auch überall ihr Urteil darnach ein. Keine der einander noch so widerstreitenden Kritiken der Journale ermangelt bei dieser Gelegenheit, sich auf die logischsten Schlüsse zu begründen, so schwer die Beweisführung für ihre Meinungen auch oft sein müßte, da z. B. das eine Blatt behauptet, der „Freischütz" sei grau, das andre, er sei unverkennbar grün. Am besten hat es Herr Berlioz im Journal des débats eingerichtet; in seinem Artikel über den „Freischütz" versäumt er nämlich nicht, einige schöne Worte über Weber und dessen Meisterwerk selbst zu sagen, welche besonders dadurch viel Weihe erhalten, daß er in eben den schönen Worten auch über die Aufführung spricht. Dies ist im übrigen natürlich, denn wir wissen, daß der Berichterstatter selbst die musikalische mise en scène besorgt hatte; er war somit verbunden, den Darstellern des „Freischützen" ein Kompliment für die Mühe zu machen, die sie sich unter seiner Leitung mit dem Einstudieren dieser für sie so widerwärtigen Oper gegeben hatten. Seine wahre Bescheidenheit legt Herr Berlioz aber dadurch an den Tag, daß er in diesem seinem Artikel mit keinem Worte des Wertes seiner Rezitative gedenkt. Alle Welt war darüber gerührt, als in einer nächsten Nummer desselben Journals Herrn Berlioz' Mitarbeiter, Jules Janin, die freundschaftliche Mühe übernahm, ebenfalls die Aufführung des „Freischützen" zu besprechen, dabei aber Gelegenheit findet, einzig und allein über die Rezitative seines Freundes und Journalverwandten ein kühnes, preisendes Wort zu sprechen. Es gab niemand, der diese Übereinkunft der beiden Kollegen nicht nach allen Regeln der Pariser Logik für vernunftgemäß hielt.

Andre Journale verfahren nach ihren verschiedenen speziell-logischen Rücksichten wiederum anders; diejenigen, welche gegen die Direktion der großen Oper in Opposition stehen, können natürlich nicht umhin, ein klares Urteil über die mißlungene Aufführung auszusprechen, welches sie aber dadurch noch weit kräftiger wirken zu lassen suchen, daß sie zu gleicher Zeit auch an unsrem „Freischützen" selbst kein gutes Haar lassen.

Am logischesten jedoch läßt sich der „Charivari" in seinem Artikel aus: — der Verfasser desselben wünscht nämlich der Direktion der großen Oper Glück, dem Meisterwerke deutscher Kunst ein Asyl gegeben zu haben, nachdem dieses Werk von

den eignen Landsleuten seines Schöpfers verkannt, und von seinem vaterländischen Boden verbannt sei.

Da ich an diese Stelle komme, reißt mir endlich die Geduld. Ich habe bis jetzt gelacht, und hatte gegründete Ursache, auch über den Artikel des „Charivari" dasselbe zu tun; es gibt aber einige Punkte, wo endlich das Lachen aufhört, wenn auch noch so viel Stoff dazu vorhanden bleibt. Soll ich euch sagen, meine deutschen Landsleute, was mich bestimmt hat, über den letztgenannten Artikel nicht zu lachen, so sollt ihr erfahren, daß es der Ärger ist, mich in der Unmöglichkeit zu sehen, in der großen Hauptstadt des außerordentlich freien Frankreichs für eine kräftige Erwiderung jener stupiden Schmähung, sowie überhaupt für eine Darlegung der Mängel des Pariser „Freischützen" die Aufnahme in irgend ein Journal zu erhalten! — Die Franzosen gestatten sich nämlich Widerlegungen und Angriffe nur zwischen Parteien: dann machen sie sich kein Gewissen daraus, sich gegenseitig sogar den letzten Funken von Ehre, von Verstand abzusprechen. Die ruhigste und vernünftigste Erklärung oder Aufklärung aber, sobald sie an alle Parteien gerichtet ist, darf nun und nimmermehr zu ihren Augen gelangen. Sie lügen sich in solchen Fällen gegenseitig vor, was sie wissen und was sie nicht wissen, bedienen sich dabei ihrer abgeschmackten Logik, und sind stolz darauf, von allen Dingen der Welt nichts zu wissen, als was sie gerade wollen.

Es ist nicht anders. Diesen spirituellen Franzosen fehlt nicht nur die Fähigkeit, sondern entschieden auch der Wille, sei es nur einmal der Neugierde wegen, die Grenzen ihrer hergebrachten Begriffe über Gutes und Schönes zu überschreiten. Ich sage damit natürlich nichts neues, denn es ist über sie nichts neues zu sagen, da sie, trotz ihrer mit jedem Jahre wechselnden Mode, doch niemals neu werden können. Ich muß aber das Oftgesagte zu neuer Beherzigung anführen, weil sich seit einiger Zeit bei uns die Idee gebildet hatte, daß zwischen Deutschen und Franzosen, zumal im Kunstgeschmacke, eine Annäherung stattfinde. Diese Vorstellung ist unter uns jedenfalls dadurch entstanden, daß wir erfuhren, die Franzosen übersetzten den „Goethe", und spielten meisterhaft die Beethovenschen Symphonien. Beides hat stattgefunden und findet statt; es ist wahr: ich habe euch heute aber auch gemeldet, daß sie den „Freischützen" gegeben haben.

So viel dieser zur Annäherung der beiden Nationen getan hat, haben Goethe und Beethoven ebenfalls getan; — mehr aber nicht, und dies ist weniger als wenig, denn der „Freischütz“ hat namentlich dazu beigetragen, die Franzosen neuerdings von den Deutschen zu entfernen.

Hierüber dürfen wir uns keine Illusianen machen; in vielen Punkten werden uns die Franzosen immer fremd bleiben, wenn sie sonst auch gleiche Fracks und Kravatten mit uns tragen.

Wenn wir aus tausend Gründen, die wir dazu haben können, uns ihnen nähern wollen, so sind wir genötigt, ein gutes Stück unsrer besten Eigentümlichkeiten von uns zu werfen: es ist darin nicht möglich, die Franzosen zu betrügen und sie durch Äußerlichkeiten glauben zu machen, wir machten z. B. französische Musik, wenn nicht die ganze innere Empfindung nach dem gemodelt ist, was sie ihre Logik nennen. Es ist dies ein schweres Stück Arbeit, und jemand, der aus Erfahrung spricht, kann versichern, daß eine doppelt starke Dosis von Nationalbewußtsein und Patriotismus dazu gehört, um unter allen französischen Zumutungen seinen Kern unangenagt zu erhalten. Keine größere Freude ist daher aber auch zu empfinden, als wenn es einem mitunter gelingt, die Franzosen mitsamt ihrer außerordentlichen Logik hinter das Licht zu führen; dies ist aber nichts Leichtes, denn sie sind wachsam wie keine, und ihre Douanen sind gehalten, mit außerordentlicher Strenge allem Ausländischen die Einfuhr zu wehren; wenigstens ist der Eingangszoll sehr hoch, und es kostet Mühe, ihn zu erschwingen.

Wie sind wir Deutsche dagegen doch überehrlich und gutmütig, wenn wir in den gepriesenen Meisterstücken unsres Nachbarvolkes mit so emsiger Behaglichkeit nach irgend schmackhaften Brocken suchen, ja selbst das Unschmackhafte daraus als etwas seltsam Ausländisches annehmen, und es in die Apotheke tragen, um davon Heilmittel machen zu lassen, die unsern vom vielen Sitzen verdorbenen Unterleib kurieren sollen! Ihr bedenkt nicht, daß diese Mittel höchstens gegen Wanzen und Flöhe gut sein können, und der Pariser kennt seine eignen Waren so gut, daß er ihnen nicht einmal diese Kraft zutraut, woher es denn kommt, daß so ungeheuer viel Ungeziefer in Frankreichs glorreicher Hauptstadt wuchert.

O, wie seid ihr gütig und gefällig gegen alle die Erbärm-

lichkeiten, die selbst die Franzosen degoutieren! Wisset ihr, daß ihr durch diese Engelstugend diesem lachlustigen Volke noch überdies zum Gespött werdet? Wisset ihr, was sie erzählen, um euch vor den Augen der Pariser Welt lächerlich zu machen? — Sie erzählen, daß einer von ihnen im April oder Mai dieses Jahres das Hoftheater von Berlin oder Wien besucht, und daß man darin „Fra Diavolo" oder „Zampa" gegeben habe. Jeder Franzose, der dies hört, schließt, vermöge seiner Logik, daß ihr das abgeschmackteste Volk auf Erden seid, und vergeht vor Lachen.

Ich habe ein solches Gelächter letzthin mit angehört; weil ich gerade schon über andere Dinge zu viel gelacht hatte, stimmte ich diesmal nicht mit ein, sondern ballte meine Fäuste und tat einen Schwur. Wem es nicht gleichgültig ist zu wissen, was ich bei dieser Gelegenheit schwur, der soll es mit der Zeit erfahren; wäre ich mehr, als ich bin, wäre ich einer jener Glücklichen, von denen Schiller in seinen Hexametern singt, so solltet ihr schon jetzt erfahren, was ich mir schwur, als die Franzosen über unsre Pietät gegen „Zampa" und „Fra Diavolo" lachten.

Was? — Wir, das begabteste Volk, unter denen Gott einen Mozart und Beethoven entstehen ließ, sollten dazu gemacht sein, das Gespött der Pariser Salons abzugeben? — In der Tat, wir dienen ihnen jetzt dazu, und verdienen es; der flachste Kopf vom Boulevard des Italiens hat das Recht, über uns zu lachen, denn wir treiben es darnach. — Ich mache uns keinen Vorwurf daraus, daß wir die Vorzüge der französischen Kunst zu erkennen fähig sind, denn dieser einzige Umstand schon ist es, der uns himmelhoch über die Franzosen erhebt; wir sind glücklich zu schätzen, daß wir imstande sind, alles, was uns das Ausland bietet, bis auf das letzte Teilchen seines Wertes zu würdigen; — es ist dies eine außerordentliche Gabe, mit der uns Deutsche der allgütige Himmel beschenkte, denn ohne sie hätte kein Universalgenie, wie Mozart, unter uns erschaffen werden können, und durch sie sind wir fähig, jedem, der sich über uns lustig macht, sein Gespött zu vergeben. Bei alle dem ist es aber in der Natur hergebracht, daß es Zeiten des Krieges, wie des Friedens gibt; wollt ihr daher einmal in Kriegszeiten an den Franzosen Rache nehmen, so könntet ihr sie nicht empfindlicher bestrafen, als wenn ihr ihnen die Emissäre ihres heiligen Geistes,

„Fra Diavolo", „Zampa", „den treuen Schäfer" — und was für christliche Namen sie alle tragen mögen*, einen schönen Tages mit Extrapost zurückschicktet. Seid sicher, sollten die Franzosen gezwungen sein, den Predigten dieser begeisterten Lehrer wieder zuzuhören, so stürben sie vor Langeweile, denn vor allen Dingen sind die Franzosen ein geistreiches Volk, und hassen nichts mit so glühender Erbitterung, als das Ennui.

Dies, meine deutschen Landsleute, wäre eine schöne und wohlverdiente Strafe für die Mißhandlungen, die hier unser lieber, lieber „Freischütz" erlitt; solltet ihr ihn wirklich von eurem Boden verbannt haben, wie es uns der „Charivari" mit so vollkommener Gewißheit versichert, so lasset ihn ja schnell wieder zurückkommen, denn ihr habt manche schlechte Ware dagegen auszutauschen, für die euch dennoch die Franzosen freudig euren „Freischützen" wieder herausgeben werden.

---

* Armer Freund, wie ereiferst du dich gegen diese „christlichen" Namen! Hättest du noch unsre Zeit erlebt, ja die neue große Zeit der Besiegung Frankreichs, was würdest du von uns sagen, wenn du sähest, welche Namen die dir verhaßten Emissäre jetzt erst führen!

D. H.

Bericht über eine neue Pariser Oper.

(„La Reine de Chypre“ von Halévy.)

Welch' eine wichtige Bewandtnis hat es doch mit solch' einer großen französischen Oper! Ihre erste Aufführung auf der Pariser Bühne ist ein Ereignis von unberechenbarer Bedeutung: Leidenschaft, Eifersucht, Enthusiasmus, Neugierde, Spekulation, Kunst- und Handelssinn, alles erregt sich daran, glimmt, lodert, sprüht, gähnt, lacht, weint, berechnet, hofft und fürchtet! Lassen wir den Dichter, den Komponisten, den Dekorationsmaler, den Maschinisten, den Ballettmeister, die Tänzer, die Sänger, ja sogar das Publikum selbst noch ganz beiseite, so können wir doch nicht umhin, geradezu auf den Direktor zu stoßen: — was ist dieser Abend der ersten Aufführung nicht für ihn! Er hat 40 000 Franken baares Geld an die Ausstattung dieser Oper verwenden müssen, — somit ist er billigerweise nun gespannt, zu erfahren, was er dafür gewinnen, oder ob er auch seinen Einsatz sogar verlieren wird? Hat er in seinem Leben nie die böse Gewohnheit gehabt, seine Nägel zu kauen, so ist er menschlicher Rücksichten halber zu entschuldigen, wenn er heute in der dritten Szene des vierten Aktes plötzlich und unbewußt in dieselbe verfällt. — Wer ist jener Mann mit dem schwarzen Haare und geschäftig umherstreifenden Blicke? Er ist voller Angst und voller Begeisterung zu gleicher Zeit, späht in seines Nachbars Mienen dem Eindrucke der letzten Arie nach, und preist ihm in demselben Augenblicke das herrliche Thema derselben an:

— das ist niemand anders als der Musikverleger, der bereits im voraus dem Komponisten 30 000 Franken für die neue Partitur bezahlt hat. — Seht ihr dort den jungen Musiker, mit bleicher Miene und verzehrendem Ausdruck der Augen? Mit besorgter Hast hört er der Aufführung zu, verschlingt gierig den Erfolg jedes einzelnen Stückes: ist das Enthusiasmus oder Eifersucht? Ach, es ist die Sorge für das tägliche Brot: — denn wenn die neue Oper Glück macht, hat er zu hoffen, daß jener Verleger bei ihm „Phantasien“ und „Airs variés“ über „Lieblingsmelodien“ derselben bestellt. — Ganz im obersten Range, jener Mann mit prüfend ausgestrecktem Ohre hat das Amt, populäre Stückchen den zahllosen Drehorgeln der Hauptstadt einzustudieren: — er notiert sich soeben die Arie des sterbenden Königs. — Dort seht ihr die Abgeordneten oder Bevollmächtigten der Provinzialtheater-Direktoren: mit leidenschaftlicher Spannung studieren sie die Ausstattung des großen Festzuges und das Verhältnis der Stärke der bezahlten Klatscher zu der der dilettierenden Enthusiasten.

Ganz in weiter Nebelferne, im romantischen Halbdunkel von Eichenhainen und italienischen Kellern, erschaut mein vaterlandsehnsüchtiger Blick ernste, wichtig rechnende Männer in schwarzen Fräcken und braunen Überröcken: wer sind sie, die so emsig die Ferngläser an die matt gewordenen Augen setzen? Klagen sie nicht soeben über die Langsamkeit des deutschen Bundes und der französischen Regierung, welche bis jetzt noch versäumten, Eisenbahnen von allen Punkten Deutschlands bis vor das Parterre der großen Oper in Paris anzulegen, um ihnen sogleich und augenblicklich zu dem zu verhelfen, was ihnen Heil und Segen bringt, das ist: nagelneue Pariser Opern? — O, ich kenne euch! In der Schnelligkeit zähle ich eurer zwei und fünfzig: ihr seid deutsche Theaterdirektoren! —

Seid gepriesen, ihr Herrlichen! Ihr habt mich wieder in mein geliebtes Vaterland versetzt, und dies an einem Abende, in einer Umgebung, vor einem Schauplatze, die über tausend Meilen von ihm entfernt liegen, so weit, so weit, — daß mich schon die Angst einer ewigen Trennung von ihm befiel! Ihr aber, o! ihr seid die Ebener der ganzen Welt! Ihr räumt Felsen aus dem Wege, um unsern Professoren Pariser Vaudevilles vorzuführen! Ihr trocknet den freien deutschen Rhein aus, um

ein „Glas Wasser“ aus Frankreich kommen zu lassen! Gewiß, ihr werdet noch Eisenbahnen anlegen, um euch die großen Pariser Opern mit ihren ganzen Festzügen, fliegenden Tänzern, Schlössern und Maschinen auf einem Zuge in den Theaterschuppen fahren zu lassen! — Was! Und wir Deutsche wären nicht unternehmend? — —

Solches und ähnliches kam mir letzthin alles zu Gesicht und zu Sinne, als ich der ersten Aufführung der „Königin von Cypern“ beiwohnte. Wunderbar! Ich hörte französische Verse und französische Musik, — ich sah venetianische Dolche und Spione des Rates der Zehn, ich atmete die üppige Luft Cyperns und glaubte seinen heißen Wein zu trinken, — und zwischen dem allen durch konnte ich doch nicht den Anblick des wohlgenährten, grinsenden Gesichtes eines jener Zweiundfünfzig los werden! War dies nun das äußerst glänzend schwarz gewichste Haar dieses Gespenstes, welches meine Augen unwillkürlich anzog, oder war dies der triumphierende Ausdruck seiner Mienen, mit welchem er mir zuzurufen schien: „Ich werde doch wieder der erste sein, der diese Oper in Deutschland gibt!“? — Es war eine entsetzliche Vision, und ich bin ihrer auch jetzt noch nicht ganz los geworden, jetzt, wo ich zur Feder greife, um kühl und nüchtern meine Ansicht über Halévys neue Oper niederzuschribeen. Um mich von ihrem Einflusse ganz zu befreien, halte ich es daher für das beste, geradezu auf jenes Gespenst mit dem glänzend schwarz gewichsten Haare loszugehen, und ein ernstes Wort mit ihm zu sprechen. — Warum, du Gespenst, lässest du ehrlichen Leuten keine Ruhe, wenn sie in der Pariser großen Oper der ersten Aufführung eines neuen Werkes beiwohnen? Warum erscheinst du mir an der Spitze jener Zweiundfünfzig und versetzest mich mit einem Male aus Cypern in die erste beste deutsche Handelsstadt!? — Weil ich ein Deutscher bin? — Franzosen würden allerdings nicht an dich glauben! Das genügt mir aber nicht. Hebe dich hinweg und lasse dich nicht wieder in der Oper sehen! Was geht sie dich und deinesgleichen an? Wie hat es dich und deinesgleichen zu kümmern, was die Pariser sich von ihren Landsleuten vordichten, spielen, singen und komponieren lassen? — Da ziehst du ein kläglich ernstes Gesicht, als wolltest du mir beteuern, daß du mit deinem ganzen stolzen Gefolge in Sammet und Seide verkümmern und

verhungern müßtest, wenn man dich darauf beschränken wollte, was dir deine Landsleute dichten und komponieren. — Wie? Als so arm wagst du deine Landsleute anzuklagen? Laß sehen! Warum gibst du keine neuen deutschen Opern? — „Weil sie langweilig sind." — Warum langweilig? — „Weil unsre besten Komponisten nie andre als schlechte Texte erhalten können." — Da treffe ich denn endlich auf den rechten Punkt; ich lasse mein Gespenst fahren, und verweile bei dem Kapitel der „schlechten Operntexte", welches in Wahrheit ein ernstes und betrübendes Kapitel ist, ein Kapitel der Not und des Kummers von Hunderten.

Ein nicht verdienstloser deutscher Komponist, Herr D., begegnete mir letzthin und klagte mir seine große Textnot; er hatte es sich Geld kosten lassen wollen, und deshalb Preise ausgesetzt für einen guten deutschen Operntext: vor kurzem hatte er nun deren eine ziemliche Anzahl erhalten, — mit Schaudern las er einen nach dem andern durch, trostlos legte er sie wieder hin. — Ein andrer Musiker kommt aus Deutschland eigens hierher, um durch Geld und diplomatische Unterhandlungen seines Hofes nur zu einem französischen Texte zu gelangen, den er übersetzen lassen und für Deutschland komponieren möchte. — Von München aus höre ich aber, daß der Kapellmeister Lachner endlich dahin gekommen sei, mit einer Oper Glück zu machen, weil das dortige Hoftheater 1500 Franken nicht gescheut habe, um ihm von Mr. de Saint-Georges ein Textbuch anfertigen zu lassen. Nun bei Gott! Ihr Herren Dichter und Textschreiber, offener kann eure Schwäche nicht eingestanden werden! Und doch, seht nur die Sache deutlich an! Ist es denn etwas so unendlich Schwieriges, einen guten Operntext zu schreiben? Laßt euch einen Rat geben, wie die Sache ganz einfach zu machen ist. Vor allem habt Poesie in euch und das Herz auf dem rechten Flecke: da ihr nun so unendlich viel in alten und in neuen Büchern leset, so kann es dann ja gar nicht anders kommen, als daß ihr bei dieser oder jener Geschichte oder Sache mit eurem ganzen Herzen haften bleibt, — daß ihr nicht weiter gehen könnt, daß ihr plötzlich wundervolle, leidenschaftliche Gestalten vor euch sich bewegen seht, ihre Pulse schlagen fühlt, und ihre jauchzenden Hymnen und wehmütigen Klagen vernehmt. Seid ihr nun so weit, so werdet ihr ja gar nicht mehr

anders können, als schnell mit der Feder ein glühendes Drama aufzuzeichnen, das aller Menschen Brust erschüttern und hoch erregen muß; ein solches Drama braucht ihr dann nur einem jener kunstgeübten, gefühlvollen Musiker zu übergeben, deren Deutschland jederzeit so viele aufzuweisen hat: den wird euer Drama zunächst begeistern, und was er in dieser Begeisterung mit euch in Gemeinschaft erschafft, wird die schönste Oper der Welt sein.

Dazu ist nun aber allerdings die Gabe der Poesie und das tiefste, zarteste Gefühl vonnöten; sollte es daher Leute unter euch geben, die sich mit diesen vortrefflichen Sachen nichts zu schaffen machten, so werden sie doch zum allerwenigsten Geschick haben, denn Geschick ist zum Handwerk des Schusters und des Riemers unerläßlich, und somit auch zu dem des Operntextmachers. Habt ihr nun Geschick, so leset Zeitungen, Romane, Bücher, vor allem das große Buch der Geschichte: was gilt es, ohne lange zu suchen, findet ihr irgendwo eine halbe oder eine ganze Seite, die euch ein seltsames Ereignis erzählt, das ihr zuvor noch nicht kanntet, oder das ihr noch nicht erlebt hattet? Über dies Ereignis denket sodann etwas nach, macht drei oder selbst fünf große Striche hindurch, die ihr nach Belieben Akte nennen könnt, gebt jedem dieser Akte ein gemessenes Teil der Handlung, macht diese interessant, — (und es ist ja nichts leichter wie dies!) — hier laßt plötzlich eine Heirat auseinandergehen, — dort den Geliebten sein Mädchen entführen, — hier schlagt einen jungen Kavalier halbtot, dort laßt eine Senatorstochter zur Königin krönen, und endlich werft den Intriganten zum Fenster hinaus; — als Verzierungen bringt goldne Giftbecher, heimliche Tapetentüren, versteckte Spione und dergleichen unterhaltende Dinge an, — so werdet ihr, ehe man eine Hand umdreht, einen Operntext haben, der gerade so gut ist als alle die, um derentwillen deutsche Musiker Pariser Textmacher belagern, und vor allem — gerade so vortrefflich als der Text der „Königin von Cypern“.

Solltet ihr nun aber unglücklicherweise auch nicht einmal Geschick besitzen, nun! so macht, was Ihr wollt, — schreibt Kritiken, raucht Zigarren, und legt euch abends zu Bett; — nur schreibt unsern bedauernswürdigen Komponisten keine Opernbücher; denn so klug ihr sonst seid, so seid ihr doch in

einem entsetzlichen Irrtume, was dieses Gewerbe betrifft. Ihr bildet euch nämlich ein, sobald ihr einen Operntext schreiben wollt, müsse euch irgend etwas Außerordentliches einfallen: da müßten, — so glaubt ihr, — statt der Menschen lauter Wolken und Blumen erscheinen, oder — kommt euch nun schon gar nichts andres zu Sinn als Menschen, nämlich Barone, Offiziere, Ritter, Spitzbuben und Gräfinnen, so müßten diese sich wenigstens alle wie Wolken oder Blumen gebärden, denn sonst sei es nicht möglich, sie singen zu lassen. Eure Hauptfrage bleibt daher, alle Handlung zu entfernen, zum Mindesten die Personen niemals handeln zu lassen, wenn sie einmal in das Singen gebracht worden sind; denn für die Musik muß alles lyrisch, außerordentlich lyrisch, fast nichts sagend sein: dann nur, glaubt ihr, könne der Musiker mit gehöriger Salbung seine Melodien und Modulationen ins Werk setzen! Und ist es durchaus unmöglich, drei Stunden lang alle Handlung zu übergehen, so erseht ihr kein andres Rettungsmittel, als die Leute auf gut Deutsch sich endlich in Prosa sagen zu lassen, daß der eine den andern tot geschlagen, der Sohn seinen Vater gefunden, die Polizei aber alle arretiert hat. Nun will es aber noch das Unglück daß ihr gewöhnlich auf Süjets verfallt, die zu jenen vortrefflichen lyrischen Ergüssen gar nicht passen wollen; was soll z. B. ein operistischer Leutnant oder Major sagen und singen, wenn ihn Bauern durchprügeln wollen? Gewiß nichts andres als: „Jott's schwere Not!" — und dies würde sich in der Tat auch ganz gut und dramatisch ausnehmen; — statt dessen laßt ihr ihn aber — Gott weiß was für närrisches Zeug von „Schreckensverhängnis", „Götterschluß" und — wenn irgend ein Frauenzimmer mit in der Nähe ist — von „Liebe" und „Triebe" singen, was gewiß in seinem ganzen Leben noch keinem preußischen Major eingefallen ist.

Wenn ihr doch wüßtet, wie klug ihr tätet, euch scheinbar gar nicht um den Komponisten zu kümmern, sondern Euch nur zu bemühen, Szene für Szene ein gesundes, gefühlvolles Drama zu schreiben! Dadurch würdet ihr es dem Musiker namentlich auch möglich machen, eine dramatische Musik zu komponieren, was ihr ihm jetzt hartnäckig verwehrt. — Was die Verse betrifft, so kann man im allgemeinen wohl annehmen, daß gute besser sind wie schlechte: gar sehr tut ihr aber un-

recht, wenn ihr zu viel darauf gebt; denn oft kann der Musiker das, was ihr am schönsten gereimt habt, gar nicht gebrauchen, sondern fühlt sich, um seiner Musik Fluß und Ausdruck zu geben, genötigt, eure kostbarsten Rhythmen zu zerstückeln und eure feinsten Reime zu vergraben.

Um euch nun recht deutlich zu zeigen, wie man, selbst ohne die Gabe der Poesie zu besitzen, sondern nur mit einigem Geschick zu Werke gehend, einen Operntext verfertigen kann, der, in die Hände eines talentvollen Komponisten gegeben, allgemein zu interessieren, zu erregen und, in einem gewissen Sinne, auch zu befriedigen imstande ist, will ich euch den Text der „Königin von Cypern", verfaßt von Herrn St. Georges, vorführen, und hoffe, daran zu beweisen, daß die Franzosen eben auch keine Tausendkünstler sind.

Im Buche der Geschichte hatte Herr St. Georges gelesen, daß in der letzten Hälfte des 12. Jahrhunderts Venedig, in seinen räuberischen Absichten auf die von Königen aus dem französischen Hause Lusignan beherrschte Insel Cypern, sich eines Prinzen dieses Hauses, dessen Thronrecht von seiner Familie bestritten wurde, heuchlerisch annahm, ihm zur Krone verhalf und seinen unheilvollen Einfluß dadurch aufzudringen suchte, daß es ihm Catarina, die Tochter des venetianischen Senators Andreas Cornaro, zum Weibe gab. Bald starb dieser König, und zwar, wie man allgemein vermutete, an Venedigs Gift; denn in der Nacht seines Todes brachen Verschwörungen aus in der Absicht, der Königswitwe die Regentschaft für ihren kleinen Sohn zu rauben; an Catarinas hartnäckiger Weigerung, der Regierung zu entsagen, sowie an ihrem mutvollen Widerstande scheiterte aber für diesmal Venedigs Plan. — Dies ist eine entschiedene Staatsaktion, — Keiner wird es leugnen. Sehen wir nun, wie diese geschichtliche Notiz von Herrn St. Georges zu einem fünfaktigen lyrischen Drama benutzt wurde.

Der erste Akt spielt in Venedig, im Palaste des Senators Andreas Cornaro; dieser ist im Begriff, seine Tochter Catarina einem französischen Ritter, Herrn Duprez — ich wollte sagen — Gerard de Coucy, zu vermählen. Gerard und Catarina lieben sich, und versichern sich dessen in einem ziemlich langen Duett von neuem; — der gute Senator freut sich dieser Liebe und segnet sie: — da tritt ein Mann in rotem Gewande

mit einer schwarzen Schärpe ein; Cornaro erkennt ihn als Mitglied des Rates der Zehn, erschrickt und schickt das Brautpaar hinweg. Moncenigo, so heißt der Friedensstörer, macht den Senator damit bekannt, daß es der Beschluß des Rates sei, Catarina dem Könige von Cypern zu vermählen, und daß Andreas somit nichts andres und schleunigeres zu tun habe, als sein dem französischen Ritter gegebenes Wort zurückzunehmen und in diese königliche Ehe zu willigen, oder, den Befehlen Venedigs ungehorsam, mit dem Tode zu büßen. Er bewilligt dem Senator eine kurze Bedenkzeit, welche dieser zu kummervollen Betrachtungen verwendet. Während dem beginnt die Hochzeitsfeier; venetianische Herren, sowie französische Ritter — Gerards Freunde — erscheinen als Gäste; nur der Senator bleibt aus; dafür bekommt aber ein hübscher schlanker Mann Gelegenheit, mit zwei seiner äußerst kurzröckigen Freundinnen ein höchst beliebtes Pas de trois auszuführen, welches jedoch sein Ende findet, als der unglückliche Vater hereintritt und allen Anwesenden bekannt macht, daß die Hochzeit nicht statt finden werde, und daß er sein Gerard gegebenes Wort zurücknähme. Alles ist wie geschlagen; Fragen, Bestürmungen, Klagen, Drohungen wechseln ab: Gerards Freunde schelten den Senator wortbrüchig, die venetianischen Herren verteidigen ihn, der getäuschte Bräutigam raset, die bejammernswürdige Braut sinkt in Ohnmacht, und der Vorhang fällt. — Könnt ihr für einen ersten Akt mehr verlangen? —

Der zweite Akt führt uns in Catarinas Betzimmer, welches jedoch nicht unterläßt durch weit offene Fenster auf den großen Kanal auszugehen; der Mond scheint, und Gondoliere singen. Die trostlose Patriziertochter blättert in einem Gebetbuche und findet darin einige Zeilen ihres Geliebten, welche ihr ansagen, daß er um Mitternacht kommen werde sie zu entführen, worüber sie sich denn außerordentlich freut. Schon harret sie des Ritters, als der gebeugte Vater heireintritt, sich bei der Tochter entschuldigt und sie, seiner und ihrer eigenen Ruhe wegen, zu vermögen sucht, in die Ehe mit Cyperns König zu willigen: so sehr er ihr das Gute dieser Partie anpreist, so wenig vermag er jedoch sie nach seinem Wunsche zu stimmen, und er verläßt sie mit trauerndem Herzen. Kaum sieht sich aber Catarina allein, als sie in ihrem ruhigen Betzimmer aufs neue gestört wird;

sie hört ihren Namen rufen. Ihr wißt ja recht wohl aus Victor Hugos Tyrann von Padua, daß jener heillose Rat der Zehn im Hause jedes Venetianers von einiger Bedeutung geheime, den Bewohnern selbst unbekannte Gänge und Türen kennt, vermöge welcher seine Spione nach Belieben in das Innerste der wohlverwahrtesten Paläste dringen, um dort ihre Verrätereien ausführen zu können. Solch' eine Türe, und solch' ein heimlicher Gang öffnen sich denn nun auch an der einen Wand des jungfräulichen Betzimmers, und wer heraustritt, ist niemand anders, als Signor Moncenigo, Mitglied des Rates der Zehn. Kurz und bündig erklärt er der erschrockenen Patriziertochter, daß sie ihrem Geliebten, sobald er sich eingefunden haben würde, zu versichern habe, sie liebe ihn nicht mehr, und fühle sich freiwillig von der Krone Cypern angezogen: — nur dadurch könne sie nämlich sein Leben retten. Sie fragt, wer ihn ermorden würde? Er öffnet die geheime Tür, zeigt ihr mit den Worten: „diese Hände!" eine ansehnliche Versammlung dolchzückender Mörder, und zieht sich in den Gang zurück. — Es schlägt Mitternacht: — der Geliebte läßt sich vernehmen, die Unglückliche vermag nicht ihm entgegen zu eilen. Nun urteile man, welch' ein Duett hier folgen muß! Der Ritter, der zärtlich zur Flucht drängt, — die Geliebte in tödlicher Angst vergehend, belauscht und bedroht von Mördern. Auf seine Vorwürfe über ihre scheinbare Kälte will sie mit der Wahrheit herausfahren, da öffnet sich das eine Mal jene abscheuliche Türe ein klein wenig warnend vor ihrem Blicke; das andre Mal tritt, immer nur ihr sichtbar, Signor Moncenigo mit drohender Gebärde selbst hervor: — in Verzweiflung ruft sie endlich dem Ritter zu, daß sie ihn keineswegs mehr liebe, und daß sie Königin zu werden wünsche. Was Gerard darauf antwortet, läßt sich leicht denken: nach einigem Erstaunen über die Grobheit seiner Geliebten kündigt er ihr seinen Haß, seine Verachtung an; sie leidet fürchterlich und droht umzusinken, was denn endlich auch nicht ausbleibt, als der getäuschte Geliebte mit einem höchst schmerzlichen „adieu pour jamais!" davon eilt. Moncenigo und die Mörder brechen hervor und bemächtigen sich der Hingesunkenen, um sie nach Cypern zu schaffen. — Dies ist venetianisch und keineswegs uninteressant.

Nun aber läßt uns Herr St. Georges ohne alle Kosten

nach Cypern reisen, welches uns der dritte Akt in aller Herrlichkeit erschließt: — wir sind in einem „Casino" Nicosias; tausend Kerzen erhellen die wollüstige Nacht, wundervolle Haine und dichte Boskets umgeben den Schauplatz; — hier sitzen cypriotische Herren, dort venetianische, — schöne üppige Frauen mischen sich in das Fest, köstlicher Wein funkelt in den Bechern, — man spielt, man singt, man tanzt: — das Herz lacht einem, wenn man es mit ansieht. Signor Moncenigo verfehlt nicht, auch hier zugegen zu sein: Venedig und sein Rat der Zehn ist überall. Auch hier findet er sogleich Arbeit. Ihm wird gemeldet, daß sich eine verdächtige Gestalt, ganz dem Ritter Gerard de Coucy ähnlich, blicken lasse, worauf er sogleich es für rätlich hält, Befehl zu des Unglücklichen Mord zu erteilen, da dieser hier leicht große Unannehmlichkeiten verursachen könnte. Als sich das bunte Gewühl der Gäste verzogen hat, hört man denn auch wirklich ganz in der Nähe den Hilferuf des französischen Ritters; dann folgt Schwertergeklirr, und endlich die Flucht der Mörder. Gerard tritt mit einem fremden Ritter auf, dem er für die glückliche Hilfe dankt, durch welche er ihn von den Dolchen der Mörder errettete; der Unbekannte, niemand anders als Jacques Lusignan, der König von Cypern selbst, behauptet, nur seine ritterliche Schuldigkeit getan zu haben, verweigert aber seinen wahren Namen zu erkennen zu geben, indem er sich begnügt, Frankreich sein Vaterland zu nennen. Gerard ist entzückt, einen Landsmann gefunden zu haben, Lusignan nicht minder: — „Heil Frankreich, dem schönen Lande!" tönt es von Beider Lippen; — ritterliche Freundschaft wird geschlossen. Beide fragen sich so schicklich wie möglich aus; einer klagt dem andern so diskret wie möglich sein Leid; Lusignan betrachtet sich als einen armen Verbannten, der genötigt sei, in fremden Landen sein Recht zu wahren; Gerard aber bekennt, daß ihn ein großer Gram und die Begierde, sich an dem Räuber seines Glückes zu rächen, nach Cypern führe. Beide geloben sich Beistand, schwören sich Hilfe und Treue. Da tönen Kanonen vom Hafen her: — das Schiff der Königin naht sich Cypern! Lusignan atmet auf in Freude und Entzücken: sein guter Stern soll ihm aufgehen! — Gerard, von ganz anderen Gefühlen bestürmt bei dem Donner der Kanonen, klagt über Untreue und wütet nach Rache! —

So gelangen wir in den vierten Akt: da gibt es Festlichkeiten und Pomp sondergleichen! Wir sind am Hafen und erwarten mit dem jauchzenden Volke die Ankunft des Schiffes der Königin: — es naht, sie betritt auf kostbaren Teppichen das Land; Lusignan, als König, kommt ihr aus dem Schlosse entgegen, — Geschützdonner Glockengeläute, Trompetengeschmetter begleiten den prunkenden Zug in die Kathedrale. — Die Szene ist leer und öde geworden, da tritt er auf, der unglückselige Gerard, und brütet über den Vollzug seiner Rache: er weiß, daß er sich selbst in den unausbleiblichen Tod stürzt; dennoch will er sich rächen, und dann den schmachvollsten Tod erleiden. Er will in die Kirche, wird aber durch den wiederkehrenden Zug zurückgetrieben; an einer Mauer des Schlosses nimmt er seinen Stand ein, erwartet den König, und als Catarina an dessen Hand naht, stürzt er sich mit gezücktem Dolche auf ihn los. Da erkennt er seinen Landsmann und Retter: entsetzt über sein Vorhaben, prallt er zurück, die Wachen aber ergreifen ihn. Das Volk verlangt wütend seinen Tod; der König wirft ihm voll Verwunderung und Entrüstung den Treubruch vor: „Mich, der dich von Mörderhänden errettete, wolltest du töten?" — Dennoch wehrt er dem mordlustigen Volke, und übergibt ihn den Händen der cypriotischen Justiz.

Der fünfte Akt spielt nun zwei Jahre später. Die geschichtliche Zwischenzeit beläuft sich eigentlich auf vier Jahre; mit großem Geschick hat jedoch Herr St. Georges eine so peinliche Pause um die Hälfte zu verkürzen gewußt. Der König, vor der Zeit gealtert, liegt an einer schleichenden tödlichen Krankheit darnieder. Catarina, ergeben in ihr Los, und von Achtung für ihren Gatten erfüllt, wacht am Krankenbette. Lusignan dankt ihr für ihre Güte und Treue, und entdeckt ihr, daß er um ihr früheres Verhältnis zu Gerard wisse; als er diesen nämlich von dem Tode durch Henkersbeil heimlich gerettet, habe er ihm aus Dankbarkeit alles vertraut, und er, weit entfernt, deshalb seiner Gattin zu zürnen, sei vielmehr von Bewunderung für ihre Treue und Standhaftigkeit durchdrungen, und wünsche ihr Glück, daß durch seinen baldigen Tod, der nicht mehr lange ausbleiben könne, sie der gezwungenen Bande entledigt werden würde. — Ein Malteserritter in wichtigen Aufträgen für den König, läßt sich melden: Lusignan befiehlt, er solle seiner Gattin

vorgeführt werden; denn er fühlt, daß seine letzte Stunde herannahe, und will seinem Weibe die Verwaltung der Regierung für seinen Sohn übergeben. Der Malteserritter, niemand anders als Gerard de Coucy, tritt ein, und wird von der Königin empfangen: das führt denn einen peinlichen Auftritt herbei, — Schmerzen der Erinnerung werden wach. Gerard kann nicht umhin, seien Vorwürfe der Treulosigkeit zu erneuern, welche Catarina jedoch dadurch zurückzuweisen versteht, daß sie ihm die entsetzlichen Umstände angibt, unter welchen sie ihm erklären mußte, sie liebe ihn nicht mehr. Gerard, befriedigt, eilt, nun der Königin seine Aufträge auszurichten: — er ist von dem in Reue gestorbenen Senator unterrichtet worden, daß Lusignan an Gift darniederliege, welches ihm Venedig, erzürnt über des Königs Unfolgsamkeit und nicht vermuteten Selbständigkeitswillen, bereitet habe; er sei gekommen, um Lusignan zum Lohne seiner gegen ihn bewiesenen Großmut von dem höllischen Komplotte zu benachrichtigen, und wo möglich noch zu retten. „Zu spät!" donnert der heimlich eingetretene Moncinego. „Niemand vermag den König mehr zu retten; in diesem Augenblicke erliegt er der Strafe, die Venedig, erzürnt über den Trotz, den er seinem Einflusse entgegenzusetzen wagte, über ihn verhing! Und dir, Catarina, — willst du dein eigenes Leben erhalten, — befiehlt Venedig, die Zügel der Regierung in seine Hände zu legen." — „Niemals!" versetzt entrüstet die Königin: „ich werde regieren für meinen Sohn und um den Gatten zu rächen!" — „Auf wen bauest du, um uns zu trotzen?" — „Auf mein Volk, dem ich zur Stunde Venedigs schändlichen Verrat kund machen will!" — „Niemand wird dir glauben, denn ich werde erklären, daß du, im ehebrecherischen Einverständnis mit jenem Ritter dort, deinem Gatten den Tod gabst: wer wird mich Lügen strafen?" — **„Ich!"** — ruft der hier eintretende, bereits tot geglaubte König, bleich, von heftigen Leiden verzehrt, sterbend seine letzte Kraft zusammennehmend, mit der er sich an den Eingang des Gemaches geschleppt und Moncenigos schändliche Rede gehört hat. — Dieser Moment ist von außerordentlicher Wirkung. — Der König erklärt, die letzten Augenblicke seines Lebens dazu verwenden zu wollen, Venedigs niederträchtigen Verrat zu vereiteln, und dem Volke die Unschuld seiner Gattin zu versichern. Da gibt der unerschütterliche Moncenigo zum Fenster hinaus

mit seiner Schärpe ein Zeichen, — Kanonendonner, Aufruhr läßt sich vernehmen: zu spät wird der Verräter von des Königs Wachen ergriffen. Man eilt zum Kampfe, zur Unterdrückung der venetianischen Rebellion; Gerard, froh, Lusignan dienen zu können, treibt mit seinen Rittern die Venetianer aus dem Arsenal: Catarina stellt sich an die Spitze des Volkes, das sie schnell für sich begeistert hat: Venedig wird geschlagen, und der sterbende König übergibt die unheilvolle Krone in seiner Gattin Hände. Diese nimmt ihr Söhnlein auf den Arm, welches übrigens, auf Herrn St. Georges' wohltätige Zeitverkürzung nicht achtend, sich streng geschichtlich als ein tüchtiger Knabe von wenigstens drei Jahren ausweist; das Volk schwört Treue, und der Malteserritter, seines Ordensgelübdes eingedenk, trennt sich von seiner Frühgeliebten auf ewig. —

Wer wird nun läugnen, daß dies ein Operntext sei, wie man ihn sich unter Umständen gar nicht besser wünschen kann? Da ist eine Handlung, welche den Zuschauer von Akt zu Akt fesselt, spannt und unterhält, rührend — wo es hingehört, entsetzlich — wo es sich gut ausnimmt, — dem Komponisten hundert Gelegenheiten bietend, all' seine Fähigkeiten und Fertigkeiten an das Licht zu bringen.

Und dennoch wird es keinem Menschen einfallen, diesen Text ein Kunstwerk zu nennen: vor allen Dingen hat es dabei dem Herrn Verfasser entschieden an jener Gabe gebrochen, die wir Poesie nennen: da gehts nichts aus einer höheren geistigen Idee hervor, kein innerer Schwung hat den Dichter hingerissen, keine glühende Begeisterung hat ihn aus sich herausgehoben. Die erste beste geschichtliche Tatsache hat er aufgegriffen; ohne alle Rücksicht auf eine ihr zugrunde liegende besondere Idee, ist seine Wahl auf diese gefallen, weil sie gerade auf keine andre fiel, oder weil er vermöge seiner Sachkenntnis ersah, daß sich bei einer Bearbeitung dieser Geschichte alle jene beliebten und spannenden Effekte anbringen lassen würden, deren geschickte Verwendung das Handwerk der heutigen Pariser Bühnendichter ausmacht, und in denen sie sich alle schon tausendfältig geübt haben. So ist es denn auch mit der ganzen Oper beschaffen: — jede Szene interessiert und unterhält, nichts aber ist imstande, selbst auch für einen Moment Begeisterung zu erregen, oder unsre höheren Kräfte in Schwung zu versetzen. Und dennoch

ist Herr St. Georges so klug zu wissen, daß hier und da auch ein Punkt der Begeisterung angebracht werden müsse; denn auch in der „Königin von Cypern" hat er nicht unterlassen, sich die Herzen der Zuhörer durch einen Aufruf der Sympathie zu gewinnen: er benutzt den Umstand, daß Gerard und Lusignan, die in Cypern abenteuerlich aufeinander stoßen, Franzosen sind, und läßt sie sich in Enthusiasmus für ihr Vaterland — „das schöne Frankreich" — ergießen, was nicht ohne Wirkung bleiben konnte, da das Pariser Publikum größtenteils aus Franzosen besteht. Dabei hat die Sache das Gute, daß diese Szene mit geringer Mühe dem Patriotismus jedes Volkes angepaßt werden kann. Spielt man diese Oper z. B. in München, so hat man aus Venedig bloß Rußland, aus Cypern Griechenland, aus Jacques Lusignan den König Otto, aus dem Ritter Gerard aber einen bayrischen Kavallerieoffizier außer Diensten zu machen, so kann in jenem Duett ganz schicklich auch: „mein schönes Bayern" gesungen werden, und die Begeisterung wird dann nicht ausbleiben. Ich bin in der Tat begierig zu erfahren, ob Herr St. Georges in Lachners „Catarina Cornaro" nicht dieses Arrangement für München getroffen hat.

Ihr seht also, verehrte deutsche Operntextmacher, wie gar leicht es ist, ganz vortreffliche Süjets zuwege zu bringen, Interesse auf Interesse darin zu häufen, ja selbst eine Art von Begeisterung hervorzurufen, ohne daß es euch mehr Mühe kostete, als die Erwerbung einiges Geschickes sie verursacht. Dabei habt ihr vor den Franzosen noch den Vorteil einer bei weitem freieren Theaterzensur voraus. Ihr dürft z. B. in Cypern ungehindert venetianische Verschwörungen ausbrechen lassen, was hier große Schwierigkeiten hatte, weil die französische Regierung anfangs Anspielungen auf die letzten Toulouser Unruhen befürchtete. Dies beiseite gestellt, seht ihr aber ferner an der „Königin von Cypern", daß ihr nur den ersten besten geschichtlichen Stoff zu ergreifen, ihn mit allerlei Familien- oder Gesellschaftsvorfällen, wie Hochzeiten, Entführungen, Duellen usw. auszustatten braucht, um einem talentvollen Musiker hinreichende Gelegenheit zu verschaffen, sein dramatisches Kompositionstalent auf das Mannigfaltigste glänzen zu lassen, und jedes Publikum vier bis fünf Stunden auf das Anziehendste zu unterhalten.

Letzteres ist Herrn Halévy auch vollkommen gelungen; seine Musik ist anständig, gefühlvoll, an manchen Stellen sogar von bedeutender Wirkung. Eine Anmut, die ich an Halévys Talente früher noch nicht kannte, liegt in den vielen hübschen Gesangstellen, zu denen der Text reichlichen Stoff bot, und vor allem fiel mir in der Bearbeitung des Ganzen ein gutes Streben nach Einfachheit auf. Es wäre ein wichtiges Moment für unsre Zeit, wenn dieses Streben von der Pariser großen Oper ausgehen sollte, in einer Epoche, wo unsre deutschen Opernkomponisten eben erst angefangen haben, dem französischen Luxus und Pompe nachzueifern; wir hätten dann nichts Gescheiteres zu tun, als auf halbem Wege wieder umzukehren, um wenigstens in dieser rückgängigen Bewegung den Franzosen zuvorzukommen. Mit Glück hat Halévy nach Vereinfachung jedoch nur in der Vokalpartie seiner Oper gestrebt, aus der er alle jene perfiden Kunststückchen und unausstehlichen Primadonnen-Zierraten verbannt hat, welche (allerdings zum großen Entzücken der glorreichen Pariser Dilettanten) aus den Partituren Donizettis und Konsorten in die Feder manches geistreichen Komponisten der französischen Oper geflossen waren. Viel weniger ist ihm dies dagegen in der Instrumentalpartie geraten. Wollen wir — Gott weiß aus welchen Gründen — die moderne Anwendung der Blechinstrumente aufgeben, so müssen wir notwendig auch die Kompositionsweise verlassen, die jene Anwendung hervorgerufen hat; in Wahrheit ist aber die z. B. Halévy eigentümliche Auffassung der dramatischen Musik viel eher als ein Fortschritt, denn als ein Rückschritt zu betrachten, und die — ich möchte sagen — historische Richtung, die in derselben vorwaltet, muß als eine gute Basis angesehen werden, auf welcher wir weiter, zur Lösung vielleicht noch ganz unausgesprochener Aufgaben gelangen dürften. Daß diesem historischen Charakter die geistvolle Anwendung zumal der modernen Blechinstrumente, wie wir sie z. B. in Halévys „Jüdin" kennen, sehr gut entspricht, ist nicht in Abrede zu stellen, und hat sich dieser talentvolle Komponist, vielleicht durch die Gewahrung des scheußlichen Mißbrauchs, den neuere italienische Opernmacher und Pariser Quadrillenkomponisten von dieser Instrumentationsweise machen, von ihrer ferneren Anwendung abschrecken lassen, so befindet er sich jedenfalls in einem Irrtume, der zumal mit der Festhaltung seiner Kompositionsweise in vol-

lem Widerspruche steht. Denn, ich wiederhole es, von seiner früheren Art der Auffassung dramatischer Musik hat Halévy auch in diesem seinem neuesten Werke, nicht abgelassen, und so kommt es denn, daß sich zumal in den beiden ersten Akten Stellen vorfinden, die ihrem Charakter nach durchaus anders, ich will sagen „moderner" hätten instrumentiert werden müssen, um die jedenfalls beabsichtigte Wirkung hervorzubringen; dadurch ist Halévy in den Fehler geraten, z. B. Klarinetten und Hoboen dieselbe Wirkung zuzumuten, die nur von Hörnern und Ventiltrompeten zu erwarten steht; und so kommt es, daß diese Stellen den Eindruck einer völlig schülerhaften Instrumentation machen. Im Verlaufe der Oper hat der Komponist seine Grille aber fahren lassen, und instrumentiert, wie es nun einmal in seiner Natur liegt. Abgesehen von diesem (im Ganzen doch nur Neben-) Punkte, sind überhaupt die letzteren Akte wirkungsreicher als die ersten: in jeder Nummer stößt man auf große Schönheiten, und es ist in diesem Bezuge namentlich der letzte Akt zu nennen, dem der Komponist wirklich einen hochpoetischen Duft zu geben gewußt hat: der sterbende König erhält dadurch eine rührende, ergreifende Bedeutung, und von wahrhaft erschütternder Wirkung ist ein Quartett, welches jener Situation angehört, die ich schon bei der Besprechung des Textes als schön anführte. Eine gewisse schauerliche Erhabenheit, durch elegischen Hauch verklärt, ist überhaupt ein charakteristischer Zug in Halévys besseren, aus dem Herzen geflossenen Produktionen.

Sage ich nun noch in der Kürze, daß, wenn diese Oper nicht an die Höhe der „Jüdin" reicht, dies gewiß nicht einer Schwächung der Schöpfungskraft des Komponisten, sondern einzig dem Mangel eines großen, hinreißenden, oder allgemein erschütternden poetischen Hauptzuges in der Dichtung, wie er in jener „Jüdin" wirklich vorhanden ist, zur Last gelegt werden muß. Die Pariser große Oper kann sich aber immerhin zu der Geburt dieses Werkes gratulieren.

Freuet somit auch ihr euch, gepriesene Zweiundfünfzig! Ihr bekommt da wieder ein neues Kind, das euch nicht einen Heller Geburtswehen kostet. Erscheint nun die Zeit, wo ihr auch einmal große deutsche Kinder mit liebenden Armen umfangen müßt, so grollt mir nicht darüber, daß ich ihr Dasein hervorgerufen haben werde; denn wenn ich auch nicht zweifeln

kann, daß meine heutigen Entdeckungen und Ratgebungen in bezug auf das Operntextmacherhandwerk unsre deutschen Dramatiker auf der Stelle veranlassen werden, unsern Komponisten die besten Bücher von der Welt zu schreiben, so ist dies von mir doch nicht in der Absicht geschehen, euch an Geld und Gut zu schaden, sondern vielmehr in der schwärmerischen Hoffnung, euch dadurch eine, vielleicht rühmlichere Erwerbsquelle zu eröffnen. Dessen seid versichert! —

Paris, den 31. Dezember 1841.

Der fliegende Holländer.

Personen.

Daland, ein norwegischer Seefahrer.
Senta, seine Tochter.
Erik, ein Jäger.
Mary, Sentas Amme.
Der Steuermann Dalands.
Der Holländer.

Matrosen des Norwegers. Die Mannschaft des fliegenden Holländers. Mädchen.

Die norwegische Küste.

Erster Aufzug.

Steiles Felsenufer. Das Meer nimmt den größten Teil der Bühne ein; weite Aussicht auf dasselbe. Finsteres Wetter; heftiger Sturm. Das Schiff Dalands hat soeben dicht am Ufer Anker geworfen; die Matrosen sind in geräuschvoller Arbeit beschäftigt, die Segel aufzuhissen, Taue auszuwerfen usw. — Daland ist an das Land gegangen; er ersteigt einen Felsen und sieht landeinwärts, die Gegend zu erkennen.

Erste Szene.

Matrosen
(während der Arbeit).

Hohoje! Hohoje! Halloho! Ho!

Daland
(vom Felsen herabkommend).

Kein Zweifel! Sieben Meilen fort
trieb uns der Sturm vom sich'ren Port.
So nah' dem Ziel nach langer Fahrt,
war mir der Streich noch aufgespart!

Steuermann (von Bord, durch die hohlen Hände).
Ho! Kapitän!

Daland.
Am Bord bei euch, wie steht's?

Steuermann (wie zuvor).
Gut, Kapitän! Wir sind auf sich'rem Grund!

Daland.
Sandwike ist's! Genau kenn' ich die Bucht. —
— Verwünscht! Schon sah am Ufer ich mein Haus,
Senta, mein Kind, glaubt' ich schon zu umarmen! —
da bläst es aus dem Teufelsloch heraus . . .
Wer baut auf Wind, baut auf Satans Erbarmen!
(An Bord gehend.)
Was hilfts! Geduld, der Sturm läßt nach;
wenn so er tobt, dann währt's nicht lang. —
(Am Bord.)
He, Bursche! Lange war't ihr wach:
zur Ruhe denn! Mir ist's nicht bang!
(Die Matrosen steigen in den Schiffsraum.)
Nun, Steuermann, die Wache nimm für mich!
Gefahr ist nicht, doch gut ist's, wenn du wachst.

Steuermann.
Seid außer Sorg'! Schlaft ruhig, Kapitän!

(Daland geht in die Kajüte.)
(Der Steuermann allein auf dem Verdeck. Der Sturm hat sich etwas gelegt und wiederholt sich nur in abgesetzten Pausen; in hoher See türmen sich die Wellen. Der Steuermann macht noch einmal die Runde, dann setzt er sich am Ruder nieder.)

Steuermann
(sich aufrüttelnd, als ihm der Schlaf kommt).
(Lied.)
Mit Gewitter und Sturm aus fernem Meer —
mein Mädel, bin dir nah'!
Über turmhohe Flut vom Süden her —
mein Mädel, ich bin da!
Mein Mädel, wenn nicht Südwind wär',
ich nimmer wohl käm' zu dir:
ach, lieber Südwind, blas' noch mehr!
Mein Mädel verlangt nach mir.
Hohohe! Jolohe! Holoje! Ho! Ho!

17*

(Eine Woge rüttelt heftig das Schiff. Der Steuermann fährt auf und sieht nach; er überzeugt sich, daß kein Schade geschehen, setzt sich wieder und singt, während ihn die Schläfrigkeit immer mehr übermannt.)

Von des Südens Gestad', aus weitem Land —
ich hab' an dich gedacht;
durch Gewitter und Meer vom Mohrenstrand
hab' dir 'was mitgebracht.
Mein Mädel, preis' den Südwind hoch,
ich bring' dir ein gülden Band;
ach, lieber Südwind, blase doch!
Mein Mädel hätt' gern den Tand.
Hohohe! usw.

(Er kämpft mit der Müdigkeit und schläft endlich ein.)

(Der Sturm beginnt von Neuem heftig zu wüten; es wird finsterer. In der Ferne zeigt sich das Schiff des „fliegenden Holländers" mit blutroten Segeln und schwarzen Masten. Es naht sich schnell der Küste nach der dem Schiffe des Norwegers entgegengesetzten Seite; mit einem furchtbaren Krach sinkt der Anker in den Grund. — Der Steuermann Dalands zuckt aus dem Schlafe auf; ohne seine Stellung zu verlassen, blickt er flüchtig nach dem Steuer, und, überzeugt, daß kein Schade geschehen, brummt er den Anfang seines Liedes und schläft wieder ein. — Stumm und ohne das geringste Geräusch hißt die gespenstische Mannschaft des Holländers die Segel auf.)

Zweite Szene.

(Der Holländer kommt an das Land. Er trägt schwarze Kleidung.)

Holländer.

Die Frist ist um, und abermals verstrichen
sind sieben Jahr'. — Voll Überdruß wirft mich
Das Meer ans Land . . . Ha, stolzer Ozean!
In kurzer Frist sollst du mich wieder tragen!
Dein Trotz ist beugsam, — doch ewig meine Qual! —
— Das Heil, das auf dem Land' ich suche, nimmer
werd' ich es finden! — Euch, des Weltmeers Fluten,
bleib' ich getreu, bis eure letzte Welle
sich bricht, und euer letztes Naß versiegt! — —
— Wie oft in Meeres tiefsten Schlund
stürzt' ich voll Sehnsucht mich hinab: —
doch ach! den Tod, ich fand ihn nicht!
Da, wo der Schiffe furchtbar Grab,
trieb mein Schiff ich zum Klippengrund: —
doch ach! mein Grab, es schloß sich nicht! —
Verhöhnend droht' ich dem Piraten,

im wilden Kampfe hofft' ich Tod:
„Hier" — rief ich — „zeige deine Taten!
Von Schätzen voll ist Schiff und Boot." —
Doch ach! des Meer's barbar'scher Sohn
schlägt bang' das Kreuz und flieht davon. —
Nirgends ein Grab! Niemals der Tod!
Dies der Verdammnis Schreckgebot. — — —
Dich frage ich, gepries'ner Engel Gottes,
der meines Heil's Bedingung mir gewann:
war ich Unsel'ger Spielwerk deines Spottes,
als die Erlösung du mir zeigtest an? —
Vergeb'ne Hoffnung! Furchtbar eitler Wahn!
Um ew'ge Treu' auf Erden — ist's getan! — —
Nur eine Hoffnung soll mir bleiben,
nur eine unerschüttert steh'n:
so lang' der Erde Keime treiben,
so muß sie doch zugrunde geh'n.
Tag des Gerichtes! Jüngster Tag!
Wann brichst du an in meine Nacht?
Wann dröhnt er, der Vernichtungsschlag,
mit dem die Welt zusammenkracht?
Wann alle Toten aufersteh'n,
dann werde ich in Nichts vergeh'n.
Ihr Welten, endet euren Lauf!
Ew'ge Vernichtung, nimm mich auf!
(Dumpfer Chor aus dem Schiffsraum des Holländers:)
Ew'ge Vernichtung, nimm uns auf!

Dritte Szene.

(Daland erscheint auf dem Verdeck seiner Schiffes; er erblickt das Schiff des Holländers und wendet sich zum Steuermann.)

Daland.

He! Hallo! Steuermann!

Steuermann
(sich schlaftrunken halb aufrichtend).

's ist nichts! 's ist nichts!
(Um seine Munterkeit zu bezeugen, nimmt er sein Lied auf.)
Ach, lieber Südwind, blas' noch mehr,
mein Mädel verlangt nach mir! . . .

Daland (ihn heftig aufrüttelnd).
Du siehst nichts? — Gelt, du wachest brav, mein Bursch!
Dort liegt ein Schiff . . . wie lange schliesst du schon?

Steuermann (rasch auffahrend).
Zum Teufel auch! Verzeiht mir, Kapitän! —
(Er setzt hastig das Sprachrohr an und ruft der Mannschaft des Holländers zu.)
Wer da?
(Pause. — Keine Antwort.)
Wer da?
(Pause.)

Daland.
Es scheint, sie sind gerad'
so faul als wir.

Steuermann.
Gebt Antwort! Schiff und Flagge?

Daland (indem er den Holländer am Lande erblickt).
Lass' sein! Mich dünkt, ich seh' den Kapitän. — —
He! Holla! Seemann! Nenne dich! Weß' Landes?

Holländer (nach einer Pause).
Weit komm' ich her: — verwehrt bei Sturm und Wetter
ihr mir den Ankerplatz?

Daland.
Behüt' es Gott!
Gastfreundschaft kennt der Seemann. — Wer bist du?

Holländer.
Holländer.

Daland (ist ans Land gekommen).
Gott zum Gruß! — So trieb auch dich
der Sturm an diesen nackten Felsenstrand?
Mir ging's nicht besser: wenig Meilen nur
von hier ist meine Heimat; fast erreicht,
mußt' ich aufs neu' mich von ihr wenden. — Sag',
woher kommst du? Hast Schaden du genommen?

Holländer.
Mein Schiff ist fest, es leidet keinen Schaden. — —
Durch Sturm und bösen Wind verschlagen,
irr' auf den Wassern ich umher, —

wie lange? weiß ich kaum zu sagen:
schon zähl' ich nicht die Jahre mehr.
Unmöglich dünkt mich's, daß ich nenne
die Länder alle, die ich fand: —
das einz'ge nur, nach dem ich brenne, —
ich find' es nicht, mein Heimatland! —
— Vergönne mir auf kurze Frist dein Haus,
und deine Freundschaft soll dich nicht gereu'n:
mit Schätzen aller Gegenden und Zonen
ist reich mein Schiff beladen: — willst du handeln,
so sollst du sicher deines Vorteils sein.

Daland.

Wie wunderbar! Soll deinem Wort ich glauben?
Ein Unstern, scheint's, hat dich bis jetzt verfolgt.
Um dir zu frommen, biet' ich, was ich kann:
doch — darf ich fragen, was dein Schiff enthält?

Holländer

(gibt seiner Mannschaft ein Zeichen; zwei von derselben bringen eine Kiste ans Land).

Die seltensten Schätze sollst du seh'n,
kostbare Perlen, edelstes Gestein.
(Er öffnete die Kiste.)
Blick' hin, und überzeuge dich vom Werte
des Preises, den ich für ein gastlich Dach
dir biete!

Daland

(voll Erstaunen den Inhalt der Kiste prüfend).

Wie? Ist's möglich? Diese Schätze!
Wer ist so reich, den Preis dafür zu bieten?

Holländer.

Den Preis? Soeben hab' ich ihn genannt: —
dies für das Obdach einer einz'gen Nacht!
Doch, was du siehst, ist nur der kleinste Teil
von dem, was meines Schiffes Raum verschließt.
Was frommt der Schatz? Ich habe weder Weib,
noch Kind, und meine Heimat find' ich nie!
All' meinen Reichtum biet' ich dir, wenn bei
den Deinen du mir neue Heimat gibst.

Daland.

Was muß ich hören!

Holländer.

Hast du eine Tochter?

Daland.

Führwahr, ein treues Kind.

Holländer.

Sie sei mein Weib!

Daland
(freudig betroffen).

Wie? Hör' ich recht? Meine Tochter sein Weib?
Er selbst spricht aus den Gedanken! . . .
Fast fürcht' ich, wenn unentschlossen ich bleib',
müßt' er im Vorsatze wanken.
Wüßt' ich, ob ich wach' oder träume!
Kann ein Eidam willkommener sein?
Ein Tor, wenn das Glück ich versäume!
Voll Entzücken schlage ich ein.

Holländer.

Ach, ohne Weib, ohne Kind bin ich,
mich fesselt nichts an die Erde!
Rastlos verfolgte das Schicksal mich,
die Qual nur war mir Gefährte.
Nie werd' ich die Heimat erreichen:
was frommt mir der Güter Gewinn?
Läss'st du zu dem Bund dich erweichen,
so nimm meine Schätze dahin!

Daland.

Wohl, Fremdling, hab' ich eine schöne Tochter,
mit treuer Kindeslieb' ergeben mir;
sie ist mein Stolz, das höchste meiner Güter,
mein Trost im Unglück, meine Freud' im Glück.

Holländer.

Dem Vater stets bewahr' sie ihre Liebe;
ihm treu, wird sie auch treu dem Gatten sein.

Daland.

Du gibst Juwelen, unschätzbare Perlen,
das höchste Kleinod doch, ein treues Weib —

Holländer.

Du gibst es mir?

Daland.

Ich gebe dir mein Wort.
Mich rührt dein Los; freigebig, wie du bist,
zeigst Edelmut und hohen Sinn du mir:
den Eidam wünscht' ich so; und wär' dein Gut
auch nicht so reich, wählt' ich doch keinen and'ren.

Holländer.

Hab' Dank! Werd' ich die Tochter heut' noch seh'n?

Daland.

Der nächste günst'ge Wind führt uns nach Haus;
du sollst sie seh'n, und wenn sie dir gefällt —

Holländer.

So ist sie mein . . .

(für sich).

Wird sie mein Engel sein?
Wenn aus der Qualen Schreckgewalten
die Sehnsucht nach dem Heil mich treibt,
ist mir's erlaubt, mich festzuhalten
an einer Hoffnung, die mir bleibt?
Darf ich in jenem Wahn noch schmachten,
daß sich ein Engel mir erweicht?
Der Qualen, die mein Haupt umnachten,
ersehntes Ziel hätt ich erreicht?
Ach! ohne Hoffnung, wie ich bin,
geb' ich der Hoffnung doch mich hin!

Daland.

Gepriesen seid, des Sturms Gewalten,
die ihr an diesen Strand mich triebt!
Führwahr, bloß brauch' ich fest zu halten,
was sich so schön von selbst mir gibt.

Die ihn an diese Küste brachten,
ihr Winde, sollt gesegnet sein!
Ja, wonach alle Väter trachten,
ein reicher Eidam, er ist mein.
Dem Mann mit Gut und hohem Sinn
geb' froh ich Haus und Tochter hin!
(Der Sturm hat sich gänzlich gelegt; der Wind ist umgeschlagen.)

Steuermann
(am Bord).

Südwind! Südwind!
„Ach, lieber Südwind, blas' noch mehr!"

Matrosen.

Hollajo! Hollajo!

Daland.

Du siehst, das Glück ist günstig dir:
der Wind ist gut, die See in Ruh'.
Sogleich die Anker lichten wir
und segeln schnell der Heimat zu.

Matrosen
(die Anker lichtend und die Segel aufspannend).

Hohoje! Hohoje! Hallohoho!

Holländer.

Darf ich bitten, segelst du voran;
der Wind ist frisch, doch meine Mannschaft müd',
Ich gönn' ihr kurze Ruh', und folge dann.

Daland.

Doch, unser Wind?

Holländer.

Er bläst noch lang' aus Süd'!
Mein Schiff ist schnell, es holt dich sicher ein.

Daland.

Du glaubst? Wohlan, es möge denn so sein!
Leb' wohl, mög'st heute du mein Kind noch seh'n!

Holländer.

Gewiß!

Daland
(an Bord seines Schiffes gehend).

Hei! Wie die Segel schon sich bläh'n!
Hallo! Hallo! Frisch, Jungen, greifet an!

Matrosen
(im Absegeln jubelnd).

Mit Gewitter und Sturm aus fernem Meer —
mein Mädel, bin dir nah'!
Über turmhohe Flut vom Süden her —
mein Mädel, ich bin da!
Mein Mädel, wenn nicht Südwind wär',
ich nimmer wohl käm' zu dir;
ach, lieber Südwind, blas' noch mehr!
Mein Mädel verlangt nach mir.
Hohohe! Jolohe! usw.

(Der Holländer besteigt sein Schiff.)

Der Vorhang fällt.

Zweiter Aufzug.

Ein geräumiges Zimmer im Hause Dalands; an den Seitenwänden Abbildungen von Seegegenständen, Karten usw. An der Wand im Hintergrunde das Bild eines bleichen Mannes mit dunklem Barte und in schwarzer Kleidung. — Mary und die Mädchen sitzen um den Kamin herum und spinnen; — Senta, in einem Großvaterstuhle zurückgelehnt und mit untergeschlagenen Armen, ist im träumerischen Anschauen des Bildes im Hintergrunde versunken.

Erste Szene.

Mädchen.

Summ' und brumm', du gutes Rädchen,
munter, munter dreh' dich um!
Spinne, spinne tausend Fädchen,
gutes Rädchen, brumm' und summ'!
Mein Schatz ist auf dem Meere draus,
Er denkt nach Haus

ans fromme Kind; —
mein gutes Rädchen, braus' und braus'!
Ach! gäbst du Wind,
er käm' geschwind.
Spinnt! Spinnt!
Fleißig, Mädchen!
Summ'! Brumm'!
Gutes Rädchen!

Mary.

Ei! Fleißig, fleißig! Wie sie spinnen!
Will jede sich den Schatz gewinnen.

Mädchen.

Frau Mary, still! Denn wohl ihr wißt,
das Lied noch nicht zu Ende ist.

Mary.

So singt! Dem Rädchen läßt's nicht Ruh'. —
Du aber, Senta, schweigst dazu?

Mädchen.

Summ' und brumm', du gutes Rädchen,
munter, munter dreh' dich um!
Spinne, spinne tausend Fädchen,
gutes Rädchen, brumm' und summ'!
Mein Schatz da draußen auf dem Meer,
im Süden er
viel Gold gewinnt; —
ach, gutes Rädchen, saus' noch mehr —!
Er gibt's dem Kind,
wenn's fleißig spinnt.
Spinnt! Spinnt!
Fleißig, Mädchen!
Summ'! Brumm'!
Gutes Rädchen!

Mary
(zu Senta).

Du böses Kind, wenn du nicht spinnst,
vom Schatz du kein Geschenk gewinnst.

Mädchen.

Sie hat's nicht not, daß sie sich eilt;
ihr Schatz nicht auf dem Meere weilt.
Bringt er nicht Gold, bringt er doch Wild, —
man weiß ja, was ein Jäger gilt!

(Sie lachen.)

Senta

(ohne ihre Stellung zu verlassen, singt leise einen Vers aus der folgenden Ballade vor sich hin).

Mary.

Da seht ihr's! Immer vor dem Bild! —
Wirst du dein ganzes junges Leben
verträumen vor dem Konterfei?

Senta

(wie oben).

Was hast du Kunde mir gegeben,
was mir erzählet, wer er sei! —

(seufzend)

Der arme Mann!

Mary.

Gott sei mit dir!

Mädchen.

Ei, ei! Ei, ei! was hören wir!
Sie seufzet um den bleichen Mann!

Mary.

Den Kopf verliert sie noch darum.

Mädchen.

Da sieht man, was ein Bild doch kann!

Mary.

Nichts hilft es, wenn ich täglich brumm'!
Komm', Senta! Wend' dich doch herum!

Mädchen.

Sie hört euch nicht, — sie ist verliebt.
Ei, ei! Wenn's nur nicht Händel gibt.
Herr Erik hat gar heißes Blut, —
daß er nur keinen Schaden tut!

Sagt nichts! — er schießt sonst, Wut entbrannt,
den Nebenbuhler von der Wand.

(Sie lachen.)

Senta

(heftig).

O schweigt! Mit eurem tollen Lachen
wollt ihr mich ernstlich böse machen?

Mädchen

(fallen mit komischem Eifer sehr stark ein, indem sie die Spinnräder heftig und mit großem Geräusche drehen, gleichsam um Senta nicht Zeit zum Schmälen zu lassen).

Summ' und brumm'! Du gutes Rädchen,
munter, munter dreh' dich um!
Spinne, spinne tausend Fädchen,
gutes Rädchen, brumm' und summ'!

Senta

(ärgerlich unterbrechend).

O, macht dem dummen Lied ein Ende,
es summt und brummt nur vor dem Ohr!
Wollt ihr, daß ich mich zu euch wende,
so sucht 'was Besseres hervor!

Mädchen.

Gut, singe du!

Senta.

Hört, was ich rate: —
Frau Mary singt uns die Ballade.

Mary.

Bewahre Gott! Das fehlte mir!
Den fliegenden Holländer laßt in Ruh'!

Senta.

Wie oft doch hört' ich sie von dir!
Ich sing' sie selbst; hört, Mädchen, zu!
Laßt mich's euch recht zum Herzen führen:
des Ärmsten Los, es muß euch rühren!

Mädchen.

Uns ist es recht.

Senta.

Merkt auf die Wort'!

Mädchen
(sich zurecht setzend).

Dem Spinnrad Ruh'!

Mary
(ärgerlich).

Ich spinne fort!
(Sie spinnt weiter.)

Senta
(im Großvaterstuhl).
(Ballade.)

I.

Johohoe! Johohoe! Hojohe!
Traft ihr das Schiff im Meere an,
blutrot die Segel, schwarz der Mast?
Auf hohem Bord der bleiche Mann,
des Schiffes Herr, wacht ohne Rast.
Hui! — Wie saust der Wind! — Johohe!
Hui! — Wie pfeift's im Tau! — Johohe!
Hui! — Wie ein Pfeil fliegt er hin,
ohne Ziel, ohne Rast, ohne Ruh'! — —
Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden,
fänd' er ein Weib, das bis in den Tod getreu ihm auf Erden! —
Ach! Wann wirst du, bleicher Seemann, sie finden?
Betet zum Himmel, daß bald
ein Weib Treue ihm halt'!

(Gegen das Ende der Strophe kehrt Senta sich gegen das Bild. Die Mädchen hören teilnahmvoll zu; die Amme hat aufgehört zu spinnen.)

II.

Bei bösem Wind und Sturmes Wut
umsegeln wollt' er einst ein Kap;
er schwur und flucht' mit tollem Mut:
„In Ewigkeit lass' ich nicht ab!" —
Hui! — Und Satan hört's — Johohe!
Hui! — nahm ihn bei'm Wort! — Johohe!
Hui! — Und verdammt zieht er nun
durch das Meer ohne Rast, ohne Ruh'! — —
Doch, daß der arme Mann noch Erlösung fände auf Erden,

zeigt Gottes Engel an, wie sein Heil ihm einst könne werden!
ach! könntest du, bleicher Seemann, es finden!
Betet zum Himmel, daß bald
ein Weib Treue ihm halt'!

(Die Mädchen sind ergriffen und singen den Schlußreim leise mit. Senta fährt mit immer zunehmender Aufregung fort.)

III.

Vor Anker alle sieben Jahr',
ein Weib zu frei'n, geht er ans Land: —
er freite alle sieben Jahr',
noch nie ein treues Weib er fand. —
Hui! — „Die Segel auf!" — Johohe!
Hui! — „Den Anker los!" — Johohe!
Hui! — „Falsche Lieb', falsche Treu'!
Auf in See, ohne Rast, ohne Ruh'!" — —

(Senta, zu heftig angegriffen, sinkt in den Stuhl zurück; die Mädchen singen nach einer Pause leise weiter.)

Mädchen.

Ach! Wo weilt sie, die dir Gottes Engel einst könne zeigen?
Wo triffst du sie, die bis in den Tod dein bliebe treueigen?

Senta

(von plötzlicher Begeisterung hingerissen, springt vom Stuhle auf).

Ich sei's, die dich durch ihre Treu' erlöse!
Mög' Gottes Engel mich dir zeigen!
Durch mich sollst du das Heil erreichen!

Mary und Mädchen

(erschreckt aufspringend).

Hilf, Himmel! Senta! Senta!

(Erik ist zur Türe hereingetreten und hat Sentas Ausruf vernommen.)

Erik.

Senta! Senta! Willst du mich verderben?

Mädchen.

Helft, Erik, uns! Sie ist von Sinnen!

Mary.

Ich fühl in mir das Blut gerinnen! —
Abscheulich Bild, du sollst hinaus,
kommt nur der Vater erst nach Haus!

Erik (ernst).

Der Vater kommt!

Senta

(die in ihrer letzten Stellung verblieben und von Allem nichts vernommen hatte, wie erwachend und freudig auffahrend).

Der Vater kommt?

Erik.

Vom Fels sah ich sein Schiff sich nah'n.

Mary (außer sich).

Nun seht, zu was eu'r Treiben frommt!
Im Hause ist noch nichts getan.

Mädchen (voll Freude).

Sie sind daheim! — Auf, eilt hinaus!

Mary.

Halt, halt! Ihr bleibet fein im Haus!
Das Schiffsvolk kommt mit leerem Magen;
in Küch und Keller! Säumet nicht!
Laßt euch nur von der Neugier plagen, —
vor allem geht an eure Pflicht!

Mädchen (für sich).

Ach! Wie viel hab' ich ihn zu fragen!
Ich halte mich vor Neugier nicht. —
Schon gut! Sobald nur aufgetragen,
hält uns länger keine Pflicht.

(Mary treibt die Mädchen hinaus und folgt ihnen.)

Zweite Szene.

Erik. Senta.

(Senta will ebenfalls abgehen; Erik hält sie zurück.)

Erik.

Bleib', Senta! Bleib' nur einen Augenblick!
Aus meinen Qualen reiße mich! Doch willst du,
ach, so verdirb mich ganz!

Senta (zögernd).

Was ist . . .? Was soll?

Erik.

O, Senta, sprich, was aus mir werden soll?
Dein Vater kommt: — eh' wieder er verreis't,
wird er vollbringen, was schon oft er wollte . . .

Senta.

Und was meinst du?

Erik.

Dir einen Gatten geben. — —
Mein Herz, voll Treue bis zum Sterben,
mein dürftig Gut, mein Jägerglück: —
darf so um deine Hand ich werben?
Stößt mich dein Vater nicht zurück?
Wenn, ach, mein Herz vor Jammer bricht, —
sag', Senta, wer dann für mich spricht? —

Senta.

O, schweige, Erik, jetzt! Lass' mich hinaus,
den Vater zu begrüßen!
Wenn nicht, wie sonst, an Bord die Tochter kommt,
wird er nicht zürnen müssen?

Erik.

Du willst mich flieh'n?

Senta.

Ich muß zum Bord.

Erik.

Du weichst mir aus!

Senta.

Ach, lass' mich fort!

Erik.

Fliehst du zurück vor dieser Wunde,
die du mir schlugst, dem Liebeswahn?
O, höre mich zu dieser Stunde!
Hör' meine letzte Frage an: —
wenn dieses Herz vor Jammer bricht,
wird's Senta sein, die für mich spricht?

Senta
(schwankend).

Wie? Zweifelst du an meinem Herzen?
Du zweifelst, ob ich gut dir bin? —
Doch sag', was weckt dir solche Schmerzen?
Was trübt mit Argwohn deinen Sinn?

Erik.

Dein Vater, ach! — nach Schätzen geizt er nur . . .
Und Senta, du? Wie dürft' auf dich ich zählen?
Erfülltest du nur eine meiner Bitten?
Kränkst du mein Herz nicht jeden Tag?

Senta.

Dein Herz?

Erik.

Was soll ich denken? — Jenes Bild . . .

Senta.

Das Bild?

Erik.

Läss'st du von deiner Schwärmerei wohl ab?

Senta.

Kann meinem Blick Teilnahme ich verwehren?

Erik.

Und die Ballade, — heut' noch sangst du sie!

Senta.

Ich bin ein Kind, und weiß nicht, was ich singe . . .
O sag', wie? Fürchtest du ein Lied, ein Bild?

Erik.

Du bist so bleich . . . sag', sollte ich's nicht fürchten?

Senta.

Soll mich des Ärmsten Schreckenslos nicht rühren?

Erik.

Mein Leiden, Senta, rührt es dich nicht mehr?

Senta.

O, prahle nicht! Was kann dein Leiden sein?
Kennst jenes Unglücksel'gen Schicksal du?

(Sie führt Erik zum Bilde.)

Fühlst du den Schmerz, den tiefen Gram,
mit dem herab auf mich er sieht?
Ach, was die Ruh' ihm ewig nahm,
wie schneidend Weh' durchs Herz mir zieht!

Erik.

Weh mir! Es mahnt mich mein unsel'ger Traum!
Gott schütze dich! Satan hat dich umgarnt!

Senta.

Was schreckt dich so?

Erik.

Senta! Lass' dir vertrau'n: —
ein Traum ist's! Hör und sei durch ihn gewarnt!

(Senta setzt sich erschöpft in den Lehnstuhl nieder; bei dem Beginn von Eriks Erzählung versinkt sie wie in magnetischen Schlaf, so daß es scheint, als träume sie den von ihm erzählten Traum ebenfalls. Erik steht an den Stuhl gelehnt zur Seite.)

Erik (mit gedämpfter Stimme).

Auf hohem Felsen lag ich träumend,
sah unter mir des Meeres Flut;
die Brandung hört' ich, wie sich schäumend
am Ufer brach der Wogen Wut: —
ein fremdes Schiff am nahen Strande
erblickt' ich , seltsam, wunderbar: —
zwei Männer nahten sich dem Lande,
der ein', ich sah's, dein Vater war.

Senta (mit geschlossenen Augen).

Der and're?

Erik.

Wohl erkannt' ich ihn;
mit schwarzem Wams, die bleiche Mien' . . .

Senta (wie zuvor).

Der düst're Blick . . .

Erik (auf das Bild deutend).

Der Seemann, Er.

Senta.

Und ich?

Erik.

Du kamst vom Hause her, —
du flogst den Vater zu begrüßen;
doch kaum noch sah ich an dich langen,
du stürztest zu des Fremden Füßen, —
ich sah dich seine Knie' umfangen . . .

Senta
(mit steigender Spannung).

Er hub mich auf . . .

Erik.

An seine Brust; —
voll Inbrunst hingst du dich an ihn, —
du küßtest ihn mit heißer Lust —

Senta.

Und dann?

Erik
(sie überrascht anblickend, nach einer Pause).

Sah ich aufs Meer euch flieh'n.

Senta
(schnell erwachend, in höchster Verzückung).

Er sucht mich auf! Ich muß ihn seh'n!
Mit ihm muß ich zugrunde geh'n!

Erik
(in Verzweiflung).

Entsetzlich! Ha, mir wird es klar!
Sie ist dahin! mein Traum sprach wahr!
(Er stürzt voll Entsetzen ab.)

Senta
(nach dem Ausbruch ihrer Begeisterung in stummes Sinnen versunken, verbleibt in ihrer Stellung, den Blick auf das Bild geheftet; nach einer Pause singt sie leise, aber tief ergriffen, den Schluß der Ballade).

Ach! Wann wirst du, bleicher Seemann, sie finden?
Betet zum Himmel, daß bald
ein Weib Treue ihm halt'!

(Die Türe geht auf. Daland und der Holländer treten ein. — Sentas Blick streift von dem Bilde auf den Holländer, sie stößt einen gewaltigen Schrei der Überraschung aus und bleibt wie festgebannt stehen, ohne ihr Auge vom Holländer abzuwenden.)

Dritte Szene.

Senta, Daland und der Holländer.

(Der Holländer geht langsam in den Vordergrund.)

Daland
(nachdem er an der Schwelle stehen geblieben, näher tretend).
Mein Kind, du siehst mich auf der Schwelle, . . .
wie? Kein Umarmen? Keinen Kuß?
Du bleibst gebannt an deiner Stelle: —
verdien' ich, Senta, solchen Gruß?

Senta.
(als Daland bei ihr anlangt, ergreift sie seine Hand).
Gott dir zum Gruß!
(ihn näher an sich ziehend)
Mein Vater, sprich!
Wer ist der Fremde?

Daland
(lächelnd).
Drängst du mich?
Mögst du, mein Kind, den fremden Mann willkommen heißen;
Seemann ist er, gleich mir, das Gastrecht spricht er an.
Lang' ohne Heimat, stets auf fernen, weiten Reisen,
in fremden Landen er der Schätze viel gewann.
Aus seinem Vaterland verwiesen,
für einen Herd er reichlich lohnt:
sprich, Senta, wird es dich verdrießen,
wenn dieser Fremde bei uns wohnt?
(Senta nickt beifällig mit dem Kopfe; Daland wendet sich zum Holländer)
Sagt, hab' ich sie zu viel gepriesen?
Ihr seht sie selbst, — ist sie euch recht?
Soll noch von Lob ich überfließen?
Gesteht, sie zieret ihr Geschlecht!
(Der Holländer macht eine Bewegung des Beifalls.)
Mögst du, mein Kind, dem Manne freundlich dich erweisen!
Von deinem Herzen auch spricht holde Gab' er an;
reich ihm die Hand, denn Bräutigam sollst du ihn heißen;
stimmst du dem Vater bei, ist morgen er dein Mann.
(Senta macht eine zuckende schmerzliche Bewegung; ihre Haltung bleibt aber ruhig. Daland zieht einen Schmuck hervor und zeigt ihn seiner Tochter.)

Sieh' dieses Band, sieh' diese Spangen!
Was er besitzt, macht dies gering.
Muß, teures Kind, dich's nicht verlangen?
Dein ist es, wechselst du den Ring.

(Senta, ohne ihn zu beachten, wendet ihren Blick nicht vom Holländer ab, sowie auch dieser, ohne auf Daland zu hören, nur in den Anblick des Mädchens versunken ist. — Daland wird es gewahr; er betrachtet beide.)

Doch Keines spricht . . . Sollt' ich hier lästig sein?
So ist's! Am besten lass' ich sie allein.

(zu Senta)

Mögst du den edlen Mann gewinnen!
Glaub' mir, solch' Glück wird nimmer neu.

(zum Holländer)

Bleibt hier allein! Ich geh' von hinnen: —
Glaubt mir, wie schön, so ist sie treu!

(Er geht langsam ab, indem er die Beiden wohlgefällig und verwundert betrachtet. — Senta und der Holländer allein.)

(Lange Pause.)

Holländer

(tief erschüttert).

Wie aus der Ferne längst vergang'ner Zeiten
spricht dieses Mädchens Bild zu mir:
wie ich's geträumt seit bangen Ewigkeiten,
vor meinen Augen seh' ich's hier. —
Wohl hub auch ich voll Sehnsucht meine Blicke
aus tiefer Nacht empor zu einem Weib:
ein schlagend Herz ließ, ach! mir Satans Tücke,
daß eingedenk ich meiner Qualen bleib'.
Die düst're Glut, die hier ich fühle brennen,
sollt' ich Unseliger sie Liebe nennen?
Ach nein! Die Sehnsucht ist es nach dem Heil:
würd' es durch solchen Engel mir zuteil!

Senta.

Versank ich jetzt in wunderbares Träumen,
was ich erblicke, ist es Wahn?
Weilt' ich bisher in trügerischen Räumen,
brach des Erwachens Tag heut' an? —
Er steht vor mir mit leidenvollen Zügen,
es spricht sein unerhörter Gram zu mir: —
kann tiefen Mitleids Stimme mich belügen?
Wie ich ihn oft geseh'n, so steht er hier.

Die Schmerzen, die in meinem Busen brennen,
ach! Dies Verlangen, wie soll ich es nennen? —
Wonach mit Sehnsucht es dich treibt — das Heil,
würd' es, du Ärmster, dir durch mich zuteil!

Holländer (sich Senta etwas nähernd).
Wirst des du Vaters Wahl nicht schelten?
Was er versprach, wie? — dürft es gelten? —
Du könntest dich für ewig mir ergeben,
und deine Hand dem Fremdling reichtest du?
Soll finden ich nach qualenvollem Leben
in deiner Treu' die lang' ersehnte Ruh'?

Senta.
Wer du auch seist, und welches das Verderben,
dem grausam dich dein Schicksal konnte weih'n —
was auch das Los, das ich mir sollt' erwerben:
gehorsam werd' ich stets dem Vater sein!

Holländer.
So unbedingt, wie? könnte dich durchdringen
für meine Leiden tiefstes Mitgefühl?

Senta (halb für sich).
O, welche Leiden! Könnt' ich Trost dir bringen!

Holländer (der es vernommen).
Welch' holder Klang im nächtigen Gewühl! —
— Du bist ein Engel! Eines Engels Liebe
Verworf'ne selbst zu trösten weiß. —
O, wenn Erlösung mir zu hoffen bliebe,
Allewiger, durch diese sei's!

Senta (für sich).
Ach, wenn Erlösung ihm zu hoffen bliebe,
Allewiger, durch mich nur sei's!

Holländer.
O, könntest das Geschick du ahnen,
dem dann mit mir du angehörst,
dich würd' es an das Opfer mahnen,
das du mir bringst, wenn Treu' du schwörst:

es flöhe schaudernd deine Jugend
dem Lose, dem du sie willst weih'n,
nennst du des Weibes schönste Tugend,
nennst heil'ge Treue du nicht dein!

Senta.

Wohl kenn' ich Weibes heil'ge Pflichten,
sei drum getrost, unsel'ger Mann!
Lass' über die das Schicksal richten,
die seinem Spruche trotzen kann!
In meines Herzens höchster Reine
kenn' ich der Treue Hochgebot: —
wem ich sie weih', schenk' ich die eine,
die Treue bis zum Tod!

Holländer
(mit Erhebung).

Ein heil'ger Balsam meinen Wunden
dem Schwur, dem hohen Wort entfließt.
Hör't es: mein Heil hab' ich gefunden,
Mächte, die ihr zurück mich stieß't!
Du, Stern des Unheils, sollst erblassen,
Licht meiner Hoffnung, leuchte neu!
Ihr Engel, die mich einst verlassen,
stärkt jetzt dies Herz in seiner Treu'!

Senta.

Von mächt'gem Zauber überwunden,
reißt mich's zu seiner Rettung fort:
hier habe Heimat er gefunden,
hier ruh' sein Schiff in ew'gem Port!
Was ist's, das mächtig in mir lebet?
Was schließt berauscht mein Busen ein?
Allmächt'ger, was mich hoch erhebet,
lass' es die Kraft der Treue sein!

Daland
(wieder eintretend).

Verzeiht! Mein Volk hält draußen sich nicht mehr;
nach jeder Rückkunft, wisset, gibt's ein Fest:
verschönern möcht' ich's, komme deshalb her,
ob mit Verlobung sich's vereinen läßt? —

Ich denk', ihr habt nach Herzenswunsch gefreit? —
Senta, mein Kind, sag', bist du auch bereit? —

Senta
(mit feierlicher Entschlossenheit).

Hier meine Hand! Und ohne Reu'
bis in den Tod gelob' ich Treu'!

Holländer.

Sie reicht die Hand! Gesprochen sei
Hohn, Hölle, dir durch ihre Treu'!

Daland.

Euch soll dies Bündnis nicht gereu'n!
Zum Fest! Heut' soll sich alles freu'n!

(Alle ab.)

Der Vorhang fällt.

Dritter Aufzug.

Seebucht mit felsigem Gestade: das Haus Dalands zur Seite im Vordergrunde. Den Hintergrund nehmen, ziemlich nahe beieinander liegend, die beiden Schiffe, das des Norwegers und das des Holländers, ein. Helle Nacht: das norwegische Schiff ist erleuchtet; die Matrosen desselben sind auf dem Verdeck: Jubel und Freude. Die Haltung des holländischen Schiffes bietet einen unheimlichen Kontrast: eine unnatürliche Finsternis ist über dasselbe ausgebreitet: es herrscht Totenstille.

Erste Szene.

Matrosen des Norwegers
(trinkend).

Steuermann, lass' die Wacht!
Steuermann, her zu uns!
Ho! He! Je! Ho!
Hißt die Segel auf! Anker fest!
Steuermann, her! —
Fürchten weder Wind, noch bösen Strand,
wollen heute 'mal recht lustig sein!
Jeder hat sein Mädel auf dem Land,
herrlichen Tabak und guten Branntewein.

Hussassahe!
Klipp' und Sturm draus —
Jollohohe!
Lachen wir aus!
Hussassahe!
Segel ein! Anker fest! Klipp' und Sturm lachen wir aus!
Steuermann, her! Trink' mit aus!

(Sie tanzen auf dem Verdeck.)
(Die Mädchen kommen mit Körben voll Speisen und Getränken.)

Mädchen.

Mein! Seht doch an! Sie tanzen gar!
Der Mädchen bedarf's da nicht fürwahr.

(Sie gehen auf das holländische Schiff zu.)

Matrosen.

He! Mädel! Halt! Wo geht ihr hin?

Mädchen.

Steht euch nach frischem Wein der Sinn?
Eu'r Nachbar dort soll auch 'was haben!
Ist Trank und Schmaus für euch allein?

Steuermann.

Führwahr! Tragt's hin den armen Knaben!
Vor Durst sie scheinen matt zu sein.

Matrosen.

Man hört sie nicht!

Steuermann.

Ei, seht doch nur!
Kein Licht! Von der Mannschaft keine Spur!

Mädchen
(im Begriff, an Bord des Holländers zu gehen).

He! Seeleut'! He! Wollt Fackeln ihr? —
Wo seid ihr doch? Man sieht nicht hier!

Matrosen
(lachend).

Weckt sie nicht auf! Sie schlafen noch.

Mädchen
(in das Schiff hineinrufend).

He! Seeleut'! He! Antwortet doch!

(Pause. Große Stille.)

Steuermann. Matrosen.
Haha! Wahrhaftig! Sie sind tot;
sie haben Speis' und Trank nicht not!

Mädchen (wie oben).
Wie, Seeleute? Liegt ihr so faul schon im Nest?
Ist heute für euch denn nicht auch ein Fest?

Matrosen.
Sie liegen fest auf ihrem Platz,
wie Drachen hüten sie den Schatz.

Mädchen.
He, Seeleute! Wollt ihr nicht frischen Wein?
Ihr müsset doch wahrlich auch durstig sein!

Matrosen.
Sie trinken nicht, sie singen nicht;
in ihrem Schiffe brennt kein Licht.

Mädchen.
Sagt! Habt ihr denn nicht auch ein Schätzchen am Land?
Wollt ihr nicht mit tanzen auf grünem Strand?

Matrosen.
Sie sind schon alt, und bleich statt rot, —
und ihre Liebsten, die sind tot!

Mädchen (heftig rufend).
He! Seeleut'! Seeleut'! Wach't doch auf!
Wir bringen euch Speise und Trank zu Hauf!

Matrosen (verstärkend).
Sie bringen euch Speise und Trank zu Hauf!
(Langes Stillschweigen.)

Mädchen (betroffen und furchtsam).
Wahrhaftig, ja! Sie scheinen tot.
Sie haben Speis' und Trank nicht not.

Matrosen (lustig).
Vom fliegenden Holländer wißt ihr ja!
Sein Schiff, wie es leibt, wie es lebt, seht ihr da!

Mädchen
(wie zuvor).
So weckt die Mannschaft ja nicht auf:
Gespenster sind's, wir schwören drauf!

Matrosen
(mit steigender Ausgelassenheit).
Wieviel hundert Jahre seid ihr zur See?
Euch tut ja der Sturm und die Klippe nicht weh!

Mädchen.
Sie trinken nicht! Sie singen nicht!
In ihrem Schiffe brennt kein Licht.

Matrosen.
Habt ihr keine Brief', keine Aufträg' fürs Land?
Uns'ren Urgroßvätern wir stellen's zur Hand!

Mädchen.
Sie sind schon alt, und bleich statt rot!
Ach! ihre Liebsten, die sind tot!

Matrosen
(lärmend).
Hei, Seeleute! Spannt eure Segel doch auf,
und zeigt uns des fliegenden Holländers Lauf!
(Pause.)

Mädchen
(sich mit ihren Körben furchtsam vom holländischen Schiffe entfernend).
Sie hören nicht! Uns graus't es hier!
Sie wollen nichts, — was rufen wir?

Matrosen.
Ihr Mädel, laßt die Toten ruh'n!
Laßt's uns Lebend'gen gütlich tun!

Mädchen
(den Matrosen ihre Körbe über Bord reichend).
So nehmt! Eu'r Nachbar hat's verschmäht.

Matrosen.
Wie? Kommt ihr denn nicht selbst an Bord?

Mädchen.

Ei, jetzt noch nicht! Es ist nicht spät!
Wir kommen bald, jetzt trinkt nur fort,
und, wenn ihr wollt, so tanzt dazu,
nur laßt dem müden Nachbar Ruh'.

(Gehen ab.)

Matrosen
(die Körbe leerend).

Juchhe! Juchhe! Da gibt's die Fülle! —
Ihr lieben Nachbar'n, habet Dank!

Steuermann.

Zum Rand sein Glas ein jeder fülle!
Lieb' Nachbar liefert uns den Trank.

Matrosen
(jubelnd).

Lieb' Nachbarn', habt ihr Stimm' und Sprach',
so wachet auf und macht's uns nach!

(Von hier an beginnt es sich auf dem holländischen Schiffe zu regen.)

Matrosen.

Steuermann, lass' die Wacht!
Steuermann, her zu uns!
Ho! Je! He! Jo!
Hißt die Segel auf! Anker fest!
Steuermann, her! —
Wachten manche Nacht in Sturm und Graus,
tranken oft des Meer's gesalz'nes Naß:
heute wachen wir bei Saus und Schmaus,
besseres Getränk gibt Mädel uns vom Faß.
Hussassahe! usw.

(Das Meer, welches sonst überall ruhig bleibt, hat sich im Umkreise des holländischen Schiffes zu heben begonnen; eine düstere, bläuliche Flamme lodert in diesem als Wachtfeuer auf. Sturmwind erhebt sich in dessen Tauen. — Die Mannschaft, von der man zuvor nichts sah, belebt sich.)

Die Mannschaft des Holländers.

Johohe! Johohoe! Hoe! Hoe! Hoe!
Huih — ßa!
Nach dem Land treibt der Sturm
Huih — ßa!
Segel ein! Anker los!
In die Bucht laufet ein! —

Schwarzer Hauptmann, geh' ans Land,
sieben Jahre sind vorbei!
Frei' um blonden Mädchens Hand!
Blondes Mädchen, sei ihm treu!
Lustig heut',
Bräutigam!
Sturmwind heult Brautmusik, — Ozean tanzt dazu!
Hui! — Horch, er pfeift! —
— Kapitän, bist wieder da? —
Hui! — Segel auf! —
Deine Braut, sag', wo sie blieb? —
— Hui! — Auf, in See! —
Kapitän! Kapitän! Hast kein Glück in der Lieb'!
Hahaha!
Sause, Sturmwind, heule zu!
Uns'ren Segeln läss'st du Ruh'!
Satan hat sie uns gefeit,
reißen nicht in Ewigkeit.

(Während des Gesanges der Holländer wird ihr Schiff von den Wogen auf- und ab getragen; furchtbarer Sturmwind heult und pfeift durch die nackten Taue. Die Luft und das Meer bleiben übrigens, außer in der nächsten Umgebung des holländischen Schiffes, ruhig wie zuvor.)

Die norwegischen Matrosen
(welche erst mit Verwunderung, dann mit Entsetzen zugehört und zugesehen haben).

Welcher Sang? Ist es Spuk? — Wie mich's graut!
Stimmet an — unser Lied! — Singet laut! —
Steuermann, lass' die Wacht! usw.

(Der Gesang der Mannschaft des Holländers wird in einzelnen Strophen immer stärker wiederholt; die Norweger suchen ihn mit ihren Liede zu übertäuben; nach vergeblichen Versuchen bringt sie das Tosen des Meeres, das Sausen, Heulen und Pfeifen des unnatürlichen Sturmes, sowie der immer wilder werdende Gesang der Holländer zum Schweigen. Sie ziehen sich zurück, schlagen das Kreuz und verlassen das Verdeck; die Holländer, als sie dies sehen, erheben ein gellendes Hohngelächter. Sodann herrscht mit einem Male auf ihrem Schiffe wieder die erste Totenstille; Luft und Meer werden in einem Augenblicke ruhig, wie zuvor.)

Zweite Szene.

(Senta kommt bewegten Schrittes aus dem Hause; ihr folgt Erik in der höchsten Aufregung.)

Erik.

Was mußt' ich hören, Gott, was mußt' ich sehen!
Ist's Täuschung, Wahrheit? Ist es Tat?

Senta
(sich mit peinlichem Gefühle abwendend).
O, frage nicht! Antwort darf ich nicht geben.

Erik.
Gerechter Gott! Kein Zweifel! — Es ist wahr! —
Welch' unheilvolle Macht riß dich dahin?
Welche Gewalt verführte dich so schnell? —
Dein Vater — ha! den Bräut'gam bracht' er mit . .
Ich kannt' ihn wohl . . . mir ahnte, was geschieht!
Doch du . . . ist's möglich! — reichest deine Hand
dem Mann, der deine Schwelle kaum betrat!

Senta (wie oben).
Nicht weiter! Schweig'! Ich muß, ich muß!

Erik.
O des Gehorsams, blind wie deine Tat!
Den Wink des Vaters nanntest du willkommen,
mit *einem* Stoß vernichtest du mein Herz!

Senta (mit sich kämpfend).
Nicht mehr! Nicht mehr! Ich darf dich nicht mehr seh'n,
nicht an dich denken: — hohe Pflicht gebeut's.

Erik.
Welch' hohe Pflicht? Ist's höh're nicht, zu halten,
was du mir einst gelobtest, ew'ge Treue?

Senta (heftig).
Wie? Ew'ge Treue hätt' ich dir gelobt?

Erik mit Schmerz).
Senta, o Senta, leugnest du? —
Willst jenes Tag's du nicht dich mehr entsinnen,
als du vom Fels mich riefest in das Tal?
Als, dir des Hochlands Blume zu gewinnen,
mutvoll ich trug Beschwerden ohne Zahl?
Gedenkst du, wie auf steilem Felsenriffe
vom Ufer wir den Vater scheiden sah'n?
Er zog dahin auf weiß beschwingtem Schiffe,
und meinem Schutz vertraute er dich an:

als sich dein Arm um meinen Nacken schwang,
gestandest Liebe du mir nicht aufs neu'?
Was bei der Hände Druck mich hehr durchdrang —
sag', war's nicht die Versich'rung deiner Treu'?

(Der Holländer hat den Auftritt belauscht; in furchtbarer Aufregung bricht er jetzt hervor.)

Holländer.

Verloren! Ach verloren! Ewig verlor'nes Heil!

Erik
(entsetzt zurücktretend).

Was seh' ich? Gott!

Holländer.

Senta, leb' wohl!

Senta
(sich ihm in den Weg werfend).

Halt' ein, Unsel'ger!

Erik
(zu Senta).

Was beginnst du?

Holländer.

In See! In See — für ew'ge Zeiten! —
Um deine Treue ist's getan, —
um deine Treue — um mein Heil!
Leb' wohl, ich will dich nicht verderben!

Erik.

Entsetzlich! Dieser Blick . . .!

Senta
(wie vorher).

Halt' ein!
Von dannen sollst du nimmer flieh'n!

Holländer
(gibt seiner Mannschaft ein gellendes Zeichen auf einer Schiffspfeife).

Segel auf! Anker los!
Sagt Lebewohl für Ewigkeit dem Land!

Senta.

Ha! Zweifelst du an meiner Treue?
Unsel'ger, was verblendet dich?

Halt' ein! Das Bündnis nicht bereue!
Was ich gelobte, halte ich!

Holländer.

Fort auf das Meer treibt's mich aufs neue!
Ich zweifl' an dir, ich zweifl' an Gott!
Dahin! Dahin ist alle Treue!
Was du gelobtest, war dir Spott!

Erik.

Was hör' ich! Gott, was muß ich sehen!
Muß ich dem Ohr, dem Auge trau'n?
Senta! Willst du zugrunde gehen?
Zu mir! Du bist in Satans Klau'n!

Holländer.

Erfahre das Geschick, vor dem ich dich bewahre! —
Verdammt bin ich zum gräßlichsten der Lose:
zehnfacher Tod wär' mir erwünschte Lust!
Vom Fluch ein Weib allein kann mich erlösen,
ein Weib, das Treu' bis in den Tod mir weiht . . .
Wohl hast du Treue mir gelobt, doch vor
dem Ewigen noch nicht: — dies rettet dich!
Denn wiss', Unsel'ge, welches das Geschick,
das jene trifft, die mir die Treue brachen: —
ew'ge Verdammnis ist ihr Los! —
Zahllose Opfer fielen diesem Spruch
durch mich! — Du aber sollst gerettet sein. —
Leb' wohl! — Fahr' hin, mein Heil, in Ewigkeit!

Erik
(in furchtbarer Angst).

Zu Hilfe! Rettet! Rettet sie!

Senta
(in höchster Aufregung).

Wohl kenn' ich dich! Wohl kenn' ich dein Geschick!
Ich kannte dich, als ich zuerst dich sah!
Das Ende deiner Qual ist da! — Ich bin's,
durch deren Treu' dein Heil du finden sollst!

(Auf Eriks Hilferuf sind Daland, Mary und die Mädchen aus dem Hause, die Matrosen von dem Schiffe herbeigeeilt.)

Erik.

Helft ihr! Sie ist verloren!

Daland. Mary. Chor.
Was erblick' ich!

Holländer
(zu Senta).
Du kennst mich nicht, — du ahnst nicht, wer ich bin!

(Er deutet auf sein Schiff, dessen rote Segel aufgespannt sind und dessen Mannschaft in gräßlicher Regsamkeit die Abfahrt vorbereitet.)

Befrag' die Meere aller Zonen, frag'
den Seemann, der den Ozean durchstrich: —
er kennt dies Schiff, das Schrecken aller Frommen:
den fliegenden Holländer nennt man mich!

(Mit Blitzesschnelle langt er am Bord seines Schiffes an, welches augenblicklich unter dem Seerufe der Mannschaft abfährt. — Alles steht entsetzt. — Senta sucht sich mit Gewalt von Daland und Erik, die sie halten, loszuwinden.)

Daland. Erik. Mary. Chor.
Senta! Senta! — Was willst du tun?

(Senta hat sich mit wütender Macht losgerissen und erreicht ein vorstehendes Felsenriff: von da aus ruft sie mit aller Gewalt dem absegelnden Holländer nach.)

Senta.
Preis' deinen Engel und sein Gebot!
Hier steh' mich, treu dir bis zum Tod!

(Sie stürzt sich in das Meer; in demselben Augenblicke versinkt das Schiff des Holländers und verschwindet schnell in Trümmern. — In weiter Ferne entsteigen dem Wasser der Holländer und Senta, beide in verklärter Gestalt; er hält sie umschlungen.)

Der Vorhang fällt.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

